UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS - ED 520

ACCRA (Approches Contemporains de la Création et de la Réflexion Artistiques) UR 3402

THÈSE présentée par :

Vinicius TALHAFERRO BOTA

soutenue le : **16 décembre 2024**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Musicologie

Tradition, interprétation, signification : la culture populaire brésilienne dans la musique pour piano de Camargo Guarnieri

THÈSE dirigée par :

Mme GRABÓCZ Márta Professeur émérite, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. DARBON Nicolas MCF HDR, Aix-Marseille Université

M. GUERPIN Martin MCF HDR, Université d'Évry Paris-Saclay

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme FLECHET Anaïs Professeur, Université de Strasbourg, Sciences Po

M. NOGUEIRA DE CASTRO MONTEIRO Ricardo Professeur, Universidade Federal do Cariri

M. FÖLLMI Beat Professeur, Université de Strasbourg, Faculté de Théologie protestante

À mes élèves de piano

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements :

À ma directrice, Márta Grabócz, qui a relevé le défi de diriger cette recherche sur une culture musicale complètement différente de l'européenne, et pour tous ses précieux conseils tout au long du développement de ce travail ;

Aux membres des comités de suivi individuel, qui ont chacun, à leur manière, enrichi ce travail : Rodolfo Faistauer, Grazia Giacco, Julie Walker, Werner Strinz, Alessandro Arbo, Nicolo Palazzetti, Zélia Chueke, Xavier Hascher, surtout à Ricardo Nogueira de Castro Monteiro, dont les échanges ont indiqué des chemins et des perspectives qui ont été essentiels pour le développement et l'enrichissement de cette recherche ;

À mon professeur Amy Lin, grande interprète de la musique de Camargo Guarnieri, pour les enseignements et l'inspiration artistique que je garderai précieusement ;

À mes chers amis Danielle Bischoff, Georges Bischoff, Agathe Bischoff Morales, Cathy Reibel-Blanc et Mathias Blanc, pour leurs lectures, leurs corrections, leurs encouragements, et pour l'exemple qu'ils donnent de l'amour de l'apprentissage ;

À mes chers amis et partenaires universitaires Rodolfo Faistauer, Karina Pacheco, Sergio Rodrigo, Carolina Spyer, Leon Bucaretchi et Larissa Esperança da Silva, pour tous nos échanges sur la musique, le Brésil et la vie ;

À mes parents, Airton Benito Bota et Edna Talhaferro Bota, et à mon frère, Lucas Talhaferro Bota, mélomanes avec qui j'ai la joie de partager cette passion musicale à chaque fois que je suis au Brésil, et sans qui je ne serais pas là aujourd'hui ;

À ma très chère Paula Giovanina Scarpelli Reis, pour son soutien inconditionnel tout au long de cette recherche, sa disponibilité pour les nombreuses relectures, son amour des arts et pour tout ce que nous partageons dans la vie.

Avertissements

Exemples musicaux : Les illustrations musicales présentées dans cette thèse sont numérotées dans un ordre croissant, suivant une séquence continue, indépendamment des sections ou chapitres. Cette numérotation vise à faciliter la localisation et la consultation des exemples tout au long du texte, en garantissant la cohérence dans les références aux illustrations musicales mentionnées.

Notes en bas de page : Les notes de bas de page seront également numérotées de manière continue du début à la fin du travail.

Glossaire : Un glossaire sera présenté en annexe, dans le but de clarifier la définition de certains genres musicaux, des termes en portugais et d'autres concepts utilisés tout au long de cette thèse. Ces termes apparaîtront à divers endroits du travail et, pour consulter les références bibliographiques correspondantes, nous invitons le lecteur à se référer au glossaire.

Citations : Comme ce travail porte sur la musique brésilienne, de nombreux textes rédigés à l'origine en portugais seront cités. Leurs traductions en français apparaîtront dans le corps du texte, tandis que les citations originales en portugais seront placées en bas de page.

Exemples sonores : Tout au long de la troisième partie de ce travail, divers extraits d'enregistrements seront présentés. Un QR code sera fourni pour faciliter l'accès aux audios pour les lecteurs de la version papier, et un lien sera disponible pour ceux qui consultent la version numérique de cet ouvrage.

Table des matières

Introduction 13

PREMIERE PARTIE 27

Chapitre I : Contexte historique du Brésil du XX^{e} siècle et les essais de construction d'une nationalité 29

1.1. Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne* 29

1.2. Sérgio Buarque de Holanda : *Racines du Brésil* 38

Chapitre II : À la recherche de l'identité musicale brésilienne 50

2. 1. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo : l'entrée du folklore national à l'Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil 50

2. 2. Luís da Câmara Cascudo : *Anthologie du folklore brésilien* 75

2. 3. Mário de Andrade : *Essai sur la musique brésilienne* 85

Chapitre III : Mozart Camargo Guarnieri, une voix majeure du nationalisme moderniste 105

3.1. Les années à Tietê 105

3.2. Les années à São Paulo 111

3.3. Lamberto Baldi 120

3.4. Les années en France 126

3.5. Le compositeur et sa relation avec les États-Unis 138

3.6. Réflexions sur le langage musical guarnierien 148

DEUXIEME PARTIE 151

Chapitre I : La signification musicale - Aspects théoriques 153

1.1. Bref aperçu de l'origine des théories de la signification musicale en Europe et en Amérique du Nord 153

Chapitre II : La signification musicale - Le cas brésilien 169

2.1 La recherche folklorique et musicologique au Brésil du XX^{e} siècle 169

2.2 Une approche du contenu expressif 212

2.2.1. Catégorisation de la musique brésilienne par Mário de Andrade : musique socialisée et musique individualisée 213

2.2.2. Catégorisation des chansons brésiliennes par Renato Almeida : sentimentales, récits lyriques, *brejeiras*, chansons religieuses, satiriques, de travail, de divertissement, militaires, sportives, chansons enfantines, chants funèbres 216

2.2.3. Une approche de la théorie des topiques chez Acácio Piedade 222

2.2.4. Catégorisation de la musique brésilienne selon Paulo de Tarso Salles : genres expressifs, styles, types et symboles (ou topiques) au Brésil 230

Chapitre III : Camargo Guarnieri - Constitution d'un corpus d'étude 238

3.1. Les grands cycles composés pour le piano 238

3.1.1. Les *Sonatinas* 240

3.1.2. Les *Ponteios* 243

3.1.3. Les *Improvisos* 247

3.1.4. Les *Valsa*s 250
3.1.5. Les *Estudos* 252
3.1.6. Les *Momentos* 255
3.2. Œuvres isolées 257
3.3. Aspects de la musique brésilienne 257
3.3.1. Les genres musicaux brésiliens 258
3.3.2. Les styles 262
3.3.3. Les topiques 267
3.3.3.1. Les styles brésiliens 268
3.3.3.2. Les types brésiliens 271
3.3.4. Les indications poétiques 273

TROISIEME PARTIE 277
Chapitre I : La voix et les renvois aux chants brésiliens 279
1.1. La *Modinha* : le lyrisme de la chanson brésilienne 279
1.2. Les tierces *caipiras* du chant de l'arrière-pays de São Paulo 311
1.3. L'*Aboio* - l'influence rurale du chant des vachers 339
Chapitre II : Les guitares et les renvois à l'arrière-pays de São Paulo 361
2.1. La *Toada* 361
2.2. La *Catira* 382
2.3. La *Polca Caipira* 401
Chapitre III : Les tambours et les renvois aux manifestations afro-brésiliennes 406
3.1. Le *Batuque* 406
3.2. Le *Tresillo* 438
3.3. Le *Baião* 452

CONCLUSION 473
GLOSSAIRE 481
BIBLIOGRAPHIE 501
ANNEXES 525
I. Carte du Brésil 525
II. Catalogue des œuvres pour piano de Camargo Guarnieri 526
III. Liste des indications poétiques dans les œuvres pour piano solo de Camargo Guarnieri 535
1. *Sonatinas* (Sonatines) 535
2. *Ponteios* (Préludes) 536
3. *Estudos* (Études) 538
4. *Momentos* (Moments) 539
5. *Improvisos* (Impromptus) 539
6. *Valsas* (Valses) 540
IV. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 542
1. Modèles de certaines cartes utilisées dans la classe de folklore national de l'École Nationale de Musique : versions traduites en français 542

2. Modèles de certaines cartes utilisées dans la classe de folklore national de l'École Nationale de Musique : versions originales en portugais 552
3. Programme de la chaire nationale de folklore (version originale en portugais) 565
4. Instructions pour la collecte de disques de musique folklorique brésilienne 567
LISTE DES TABLEAUX 571
LISTE DES FIGURES 573

Introduction

La musique savante brésilienne du XX^e siècle a été marquée par divers courants esthétiques, parmi lesquelles nous souhaiterions souligner deux : la musique à tendance néoclassique et la musique expérimentale. Cette première tendance, en particulier le mouvement de revendication nationale en musique, a visé le renouvellement artistique à travers l'utilisation d'éléments de la culture populaire brésilienne et la libération du colonialisme culturel européen. La deuxième, plus abstraite et absolue, dans laquelle le formalisme déterminé par les néoclassiques a été remplacé par des nouvelles approches dans l'organisation du son (timbre, hauteur, intensité, tonalité, gammes, rythmes, etc.) à travers une réflexion sans préjugés[1].

Notre travail se concentrera sur la musique à caractère national qui, au cours de la première moitié du XX^e siècle, a connu quelques moments importants pour s'établir comme un courant esthétique : le premier étant la *Semana de Arte Moderna*[2] (La Semaine de l'Art Moderne) de 1922, un moment de rencontre au cours duquel les intellectuels et les artistes brésiliens ont manifesté leur volonté de rupture avec les traditions du passé ; et le deuxième, la publication du *Ensaio sobre a música brasileira* (Essai sur la musique brésilienne) par Mário de Andrade en 1928. Les compositeurs issus de ce courant, nommé « modernisme nationaliste », ont exploré la culture populaire folklorique afin d'intégrer certains éléments rythmiques et mélodiques qui représentaient une identité musicale brésilienne. Ces compositeurs croyaient qu'en utilisant des éléments nationaux, ils créeraient une musique savante authentique, évitant ainsi de copier les tendances de la musique européenne.

Camargo Guarnieri (1907-1993), l'un des compositeurs qui a activement contribué au courant de revendication national en musique, a toujours été sensible aux manifestations culturelles, en raison de son enfance à Tietê[3], où il a été en contact avec diverses manifestations musicales folkloriques et populaires. Dans sa carrière de compositeur, il a su exploiter et styliser de manière remarquable

---

[1] Cf. NEVES, José Maria, *Música contemporânea brasileira* (Musique contemporaine brésilienne), 2^e éd., Contra Capa Livraria Ltda, Rio de Janeiro, 2008, p. 16 - 18.

[2] La Semaine d'Art Moderne a été un mouvement culturel qui s'est déroulé à São Paulo en février 1922. Cette année est emblématique, car elle marque le centenaire de l'Indépendance du Brésil. Elle a bénéficié de la présence de nombreux artistes du milieu musical, tels que le compositeur Villa-Lobos, les pianistes Guiomar Novaes et Ernani Braga ; d'écrivains comme Mário de Andrade et Oswald de Andrade ; d'artistes plastiques comme Tarsila do Amaral et Anita Malfatti, entre autres. Ils cherchaient à renouveler l'environnement artistique de São Paulo et, par conséquent, celui du Brésil, afin que le pays puisse se libérer esthétiquement de l'influence européenne.

Voir AJZENBERG, Elza, « A Semana de Arte Moderna de 1922 – cem anos depois » (La Semaine d'Art Moderne de 1922 – cent ans après), *Revista USP*, n. 132, 2022, p. 214-230.

[3] Ville située dans l'arrière-pays de l'État de São Paulo.

plusieurs des traits musicaux du peuple dans son écriture. Les *sambas*, les *maxixes*[4], les *cocos*[5], les *catiras*[6], les *cururus*[7] la musique du *candomblé*[8], les mazurkas, les valses, les *schottisches*, les polkas,

[4] *Maxixe* (matchiche en français) : Danse et chant populaires en vogue au Brésil depuis le siècle dernier. « C'est la fusion de la habanera, pour son rythme, et de la polka, pour sa cadence, avec l'adaptation de la syncope afro-lusitanienne, qui a donné naissance à la maxixe. »

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 317.

[« Dança e canto populares em voga no Brasil a partir do século passado. "Foi a fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com a adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o maxixe ».] (Traduction libre de l'auteur).

[5] *Coco* : Danse en ronde populaire originaire de l'Alagoas et répandue dans tout le Nord-Est du Brésil. Elle est accompagnée de chants et de percussions (*ganzá*, *pandeiro*, bombo, entre autres). Le refrain est chanté en chœur, en réponse aux vers du « tirador de coco » ou « coqueiro ». L'influence indigène est visible dans la chorégraphie. [...] Il existe une grande variété de types de *cocos*, qui sont nommés d'après les instruments qui les accompagnent (*coco de ganzá*, *de zambê*), la forme du texte poétique (*coco* de dixième, d'octave) ou d'autres éléments.

Cf. ANDRADE, Mário de, Dicionário musical brasileiro (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 146.

[« Dança popular de roda, de origem Alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão (ganzá, pandeiro, bombo e outros). O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do "tirador de coco"ou "coqueiro". Nota-se, na disposição coreográfica, visível influência indígena. [...] Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê), pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos ».](Traduction libre de l'auteur)

[6] *Catira :* synonyme du *catereté*, une danse des États de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás. [...] Selon l'opinion courante, il s'agit d'une danse d'origine amérindienne, utilisée au premier siècle de la colonisation par le père Anchieta lors de fêtes catholiques où les Indiens dansaient sur des textes chrétiens écrits en tupi.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 120.

[« Dança encontrável nos estados de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. [...] Segundo opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas, em qeu a bugrada dançava com textos cristãos escritos em tupi. [...] (Traduction libre de l'auteur).

[7] *Cururu :* danse ronde populaire, probablement d'origine amérindienne. [...] Dans le cururu de St Jean, avant la danse principale, on prie le saint et ce n'est qu'ensuite que l'on chante une *moda* spéciale, qui est une « demande de permission d'entourer » le saint.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, p. 168.

[« dança popular de roda, provavelmente de origem ameríndia. [...] Nos cururus de S. João antes da dança principar se reza pro santo e só depois vem uma moda especial que é um "pedido de licença para rodear" o santo ».] (Traduction libre de l'auteur)

[8] *Candomblé :* culte afro-brésilien pratiqué dans des lieux appelés *terreiros*. Il s'agit d'une fête religieuse des *Jeje-Nagôs* et des Noirs bantous de Bahia, entretenue par leurs descendants.

Cf. MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 138.

[« culto afro-brasileiro, levado a efeito em locais denominados terreiros. É uma festa religiosa dos negros jeje-nagôs e bantos da Bahia, mantida pelos seus descendentes ».] (Traduction libre de l'auteur).

les *maracatus*[9], les *jongos*[10], les *ponteios*[11], les *lundus*[12], ainsi comme d'autres danses sont largement utilisées par Camargo Guarnieri, de sorte que ces éléments issus de la culture brésilienne sont intrinsèques à son langage musical.

Le compositeur explore ce matériau de musique traditionnelle d'une façon stylisée, avec des rythmes très élaborés insérés dans une métrique en changement constant. Ce conflit entre des métriques différentes est lié à la genèse de la rythmique brésilienne qui a dû trouver une manière d'associer le rythme libre de la prosodie du discours des Africains et des Amérindiens à la façon portugaise d'organiser et de mesurer le rythme. À propos de cette idée, le musicologue brésilien Mário de Andrade explique :

> Il me semble possible d'affirmer qu'il y eut un grand conflit entre notre tendance et le rythme déjà organisé que le Portugal a apporté de la civilisation européenne ici au Brésil. [...] Les Amérindiens et probablement les Africains aussi, utilisaient une rythmique venue directement de la prosodie coïncidant dans de nombreuses manifestations avec le rythme discursif du chant grégorien. [...] On ne peut plus vérifier la même chose du chant africain à travers les mélodies que Manuel Quirino a enregistrées à Bahia, mais dans le populaire brésilien des *lundús* et des *batuques*, la fréquence de phrases composées par la répétition systématique d'une seule valeur de temps très petite (croche) est impressionnante. [...] Ainsi, ces processus de rythmique oratoire dépourvus de valeur de temps musical contrastaient avec la musique portugaise, organisée selon la façon

---

[9] *Maracatu* : groupe de carnaval du Pernambouc, cortège royal qui danse dans les rues au son d'instruments à percussion.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 305.

[« rancho carnavalesco de Pernambuco, cortejo real que dança nas ruas com acompanhamento de instrumentos de percussão ».] (Ttraduction libre de l'auteur).

[10] *Jongo :* danse d'origine noire cultivée dans diverses régions du Brésil et décrite par certains auteurs comme une variété de samba. Selon le poète Dantas Mota, dans certaines villes du Minas Gerais, le *jongo* est une sorte de défi, uniquement chanté.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 273.

[« dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade de samba. Segundo informe do poete Dantas Mota, em algumas cidades mineiras o jongo é uma espécie de desafio, só cantado ».] (Traduction libre de l'auteur).

[11] *Ponteio :* Dans le Sud, battement que l'on fait en claquettes, en touchant le sol avec la pointe du pied. (Folklorel.) *Prélude*, composition instrumentale libre dont le nom vient de *pontear.*

Cf. MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 620.

[« No Sul, batida que se faz ao sapatear, tocando no chão só com a ponta do pé. (Folcl.) Prelúdio, composição instrumental livre cujo nome vem de *pontear*».] (Traduction libre de l'auteur).

[12] *Lundu :* chanson et danse populaires au Brésil au XVIII[e] siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 291.

[« canto e dança populares no Brasil durante o séxulo XVIII, introduzindos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é frequentemente sincopado ».] (Traduction libre de l'auteur).

> européenne traditionnelle d'organiser le temps. Il y a donc eu dans la musique brésilienne un conflit entre la rythmique directement musicale des Portugais et la prosodique des musiques amérindiennes, également constante chez les Africains ici. On peut même dire qu'un rythme plus libre, sans mètre musicalement isolé, était plus notre tendance, comme en témoignent des documents que j'expose ensuite dans cet essai. De nombreux de *cocos*, de *desafios*[13], de *martelos*[14], de *toadas*[15], bien que soumis à la carrure - phrase en quatre mesures -, fonctionnent comme de véritables récitatifs[16].

En ce qui concerne l'aspect mélodique, Guarnieri utilise souvent la polyphonie, qui est également très présente dans les mélodies de la musique populaire brésilienne. Dans ce travail, nous utiliserons deux nomenclatures pour désigner cette musique d'origine populaire et de tradition orale : la *musique folklorique* et la *musique populaire*. Dans son livre *Vivência e projeção do folclore*[17], le folkloriste brésilien Renato Almeida explique qu'au IIe congrès brésilien de folklore, tenu en 1958 dans la ville de Curitiba, il a été établi que :

> La *musique folklorique* est une musique qui a été créée ou acceptée collectivement au sein du peuple, qui se maintient par la transmission orale, qui change ou présente de nouveaux aspects et

---

[13] *Desafio* : Le *desafio* (défi) est le moment de la *cantoria* dans lequel les deux *violeiros* (guitaristes) se confrontent à travers de la poésie chantée et improvisée. La *cantoria* est une tradition vivante propre au Nordeste du Brésil qui est en constante évolution. Les *cantadores* (chanteurs populaires) improvisent leurs couplets lors de sessions réunissant des passionnés de poésie. Le répertoire de ces chansonniers se renouvelle constamment, du fait de l'improvisation, et se conforme désormais aux thématiques de l'urbanisation et de la modernité.

Cf. ROUGIER, Thierry, « Actualité d'une expression traditionnelle : la cantoria. Enjeux sociospatiaux de la poésie improvisée au Brésil », *Volume !*, 2008, p. 113-122.

[14] *Martelo* : procédé de chant particulier utilisé par les chanteurs du Nord-Est. [...] Le martelo peut être en *redondilha* majeure, mais aussi en vers décasyllabiques, comme le souligne Chagas Batista lui-même.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 313.

[« processo especial de cantar, usado pelos cantadores nordestinos. [...] O martelo pode ser em redondilha maior, mas pode ser em versos decassílabos conforme indica o mesmo Chagas Batista ».] (Traduction libre de l'auteur).

[15] *Toada :* chanson sans forme fixe. Se distingue par son caractère généralement mélancolique, triste et traînant.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 518.

[« cantiga sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado ».] (Traduction libre de l'auteur).

[16] ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 3ème édition, Éditions Martins, São Paulo, 1972, p. 9-10.

« Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização européia para cá. [...]Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano [...] Já não é possível verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Bahía porém no popularío brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a freqüência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia). [...] Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias; também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como para ovam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos ». (Traduction de l'auteur).

[17] ALMEIDA, Renato, *Vivência e projeção do folclore* (Le vécu et la perpectives du folklore), Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1971.

> qui est destinée à une fonction dans la vie la communauté. La *musique populaire* est une musique créée par un auteur connu, selon une technique plus ou moins perfectionnée et transmise par les moyens courants de diffusion musicale[18].

Toutes deux sont des manifestations populaires, transmises d'une génération à l'autre à travers l'imitation, l'oralité, et validées par une acceptation collective. La différence réside dans la nature commerciale de la « musique populaire », généralement liée au marché du disque[19]. Au cours de nos analyses, nous présenterons des chansons folkloriques collectées par Mário de Andrade, dont les auteurs sont inconnus, ainsi que des chansons populaires composées par des duos de chanteurs et nous utiliserons les critères de Renato Almeida pour les différencier.

Outre son intérêt pour le monde populaire, Camargo Guarnieri a toujours été très attentif aux procédés techniques de composition. En 1938, le compositeur a quitté le Brésil pour s'installer à Paris afin de poursuivre sa formation avec Charles Koechlin, avec qui il a suivi des cours d'harmonie, de contrepoint et de composition. Camargo Guarnieri connaissait déjà très bien l'œuvre théorique de Charles Koechlin parce que son mentor, Mário de Andrade, possédait une grande quantité de revues musicales et traités français. Parmi les textes de Koechlin que le compositeur a retrouvés dans la bibliothèque d'Andrade, il y avait le *Précis des règles du contrepoint*, les *Études sur l'écriture de la Fugue*, les *Études sur le Choral d'École* et le *Traité de l'harmonie*. Guarnieri a en effet choisi de continuer ses études avec le maître français puisqu'il était impressionné par ses écrits théoriques importantes et voulait trouver des solutions à ses problèmes artistiques, notamment pour l'écriture polyphonique[20].

En ce qui concerne l'analyse musicologique de la musique de Guarnieri, il manque des études approfondies sur l'influence de la culture populaire brésilienne dans l'œuvre de ce compositeur : ainsi beaucoup de détails présents dans son écriture ne sont pas pris en compte, ce qui conduit à une perte de profondeur de l'interprétation de la partition. Afin de clarifier le matériau musical derrière les idées musicales du compositeur, nous utiliserons la théorie des topiques lors de la recherche de figures musicales comme éléments typiquement brésiliens, dans l'intention de comprendre structure et

---

[18] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 25 - 26.

« *Música folclórica* é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade. *Música popular* é aquela que é criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical. » (Traduction libre de l'auteur).

[19] Mais attention, dans le cas brésilien, le « populaire » n'a pas la même connotation que la musique pop des grandes plateformes Nord-Américaines.

[20] Cf. WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 196.

expression. Les topiques sont des figures rhétoriques ou expressives présentes dans le discours musical. À propos de cette théorie, le musicologue Acácio Piedade explique :

> Au XVII[e] siècle, de nombreux théoriciens se sont basés sur les écrits d'Aristote et de Cicéron, sur la rhétorique, pour décrire le discours musical, en créant une discipline appelée *Musica Poetica* (principalement Joachim Burmeister). Ces idées ont conduit, au siècle suivant, aux études de la théorie des affects (en particulier chez Johann Mattheson). Fondamentale dans la philosophie aristotélicienne est la notion de *topoï*, entendue comme lieux communs (*loci-communes*), produits en matière de syllogismes rhétoriques et dialectiques. Les *topoï* forment le « topique », les sources qui sont à la base d'un raisonnement. La rhétorique musicale suggère une approche de la musique comme discours, ancrée dans le concept de figures de la rhétorique musicale[21].

La théorie des topiques sera ainsi fondamentale au décodage des signes musicaux, nous permettant ainsi établir une relation entre la musique de Guarnieri et ses sources d'origine populaire/folklorique. C'est ainsi que cette thèse sera en dialogue avec les idées de musicologues brésiliens tel qu'Acácio Piedade et Paulo de Tarso Salles, qui développent un travail autour des topiques dans la musique brésilienne, spécialement en ce qui concerne les aspects de l'improvisation dans le jazz brésilien et le *choro*[22] (Piedade[23]) et les processus de composition chez Heitor Villa-Lobos (Salles)[24]. Par ailleurs, nous allons utiliser les travaux de Márta Grabócz, Leonard Ratner, Kofi

---

[21] PIEDADE, Acácio Tadeu, « Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical », *Revista eletrônica de musicologia* (revue numérique de musicologie) vol. 11, 09/2007, paragraphe 4.

« No século XVII, muitos teóricos basearam-se nos escritos de Aristóteles e Cícero sobre Retórica para descrever a oratória da música, configurando uma disciplina que se chamou Música Poetica (principalmente com Joachim Burmeister). Estas idéias desembocaram, no século seguinte, nos estudos da Teoria dos Afetos (principalmente com Joahann Mattheson). Fundamental na filosofia aristotélica é a noção de topoï, entendidos como lugares-comuns (loci-communes) produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Os topoi formam a "Tópica", as fontes que estão na base de um raciocínio. Uma retórica musical sugere uma visão da música como discurso, ancorando-se na idéia de figuras da retórica musical ». (Traduction de l'auteur).

[22] *Choro :* le « soupir » de l'instrument. La signification de *chorar* (pleurer) utilisé métaphoriquement en musique, s'est élargie d'extension en extension de sens, pour finalement désigner un genre musical populaire, chorégraphique, une musique de soirée pour petit orchestre. […] Le concept qui semble le plus inhérent au choro est le suivant : un ensemble instrumental libre, sans parties vocales, composé d'un petit groupe d'instruments solistes, le reste de l'ensemble jouant un rôle d'accompagnement antipolyphonique, avec un caractère purement rythmique et harmonique.

Cf. ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 136.

[« "inspirar" do instrumento. Notar que a expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão em extensão de sentido, a palavra afinal se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, música noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra. [...] O conceito que parece mais inerente à palavra *choro* é esse : um conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico harmônico ».] (Traduction libre de l'auteur).

[23] Cf. PIEDADE, Acácio, « Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo » (En chassant les fils de la trame : réflexions sur l'hybridisme), *Revista Per Musi*, n° 23, 2011, p.103-112.

[24] Cf. SALLES, Paulo de Tarso, « Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten » (Villa-Lobos et sa brasilianité : une approche basée sur la théorie de markedness de Hatten), *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4, nº 1, 2017, p. 67-82.

Agawu, Robert Hatten, Mirka Danuta[25] afin de mieux comprendre comment l'idée de « signification musical » a été abordée selon le contexte esthétique d'une œuvre. La sémiotique sera donc ce fil conducteur de l'analyse des signes propres à la musique populaire brésilienne qu'on peut trouver dans la musique de Camargo Guarnieri. De cette manière, ce travail s'inscrit dans le champ théorique de la sémiotique musicale, mais aussi dans celui de l'ethnomusicologie et de l'interprétation musicale.

Parmi les thèses et les mémoires élaborés dans le domaine de l'analyse musicale, il n'a pas été possible de trouver une approche de la musique de Guarnieri qui prenait en compte les aspects musicaux de la tradition orale et leur assimilation dans le langage musical du compositeur. Cependant, des recherches intéressantes ont été menées précédemment et contribuent à une meilleure compréhension du travail de Camargo Guarnieri, parmi lesquelles nous aimerions souligner le travail de Heidi Monteiro, qui a exploré le fonctionnement de l'expression des émotions humaines (la joie, la tristesse, le calme, la peur, l'hésitation et la colère) dans le cycle de *Ponteios*[26]. Toujours sur le même cycle, Josias Matschulat a analysé le geste musical comme outil interprétatif dans le *Ponteio n°* 49, en s'appuyant sur dix enregistrements pour mieux comprendre les choix de tempo et des nuances de chaque interprète[27]. Les pianistes Ester Bencke et Geraldo Majela Brandão Ribas abordent le cycle des *Sonatinas* de Guarnieri : la première est intéressée à la relation entre le discours moderniste et la construction d'un discours musical à revendication nationale[28]; le deuxième pianiste part d'un contexte historique, à savoir le modernisme nationaliste, afin de mieux comprendre les techniques de composition de Camargo Guarnieri[29]. Daniel Vieira analyse la fugue de la *Sonata* pour piano de Guarnieri, basé sur les idées de Joel Lester, Daniel Harrison et Paul Hindemith, sur la technique de composition de ce genre et les implications rhétoriques créées par la construction des

---

[25] GRABOCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, 2009.

PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n° 1, 2013.

RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*, Éditions Schirmer Books, New York, 1980.

AGAWU, Kofi, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music,* Éditions Princeton University Press, Princeton, 1991.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*., Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 2014.

[26] MONTEIRO, Heidi. *Comunicação de emoções básicas em ponteios de Camargo Guarnieri* (Communication des émotions de base dans les *ponteios* de Camargo Guarnieri), Mémoire de Master, Université fédérale du Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

[27] MATSCHULAT, Josias, Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações (Gestes musicaux dans le Ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri : analyse et comparaison d'enregistrements), mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul, 2011.

[28] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), Mémoire de Master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010.

[29] RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos* (Une vision interprétative des Sonates pour piano de Camargo Guarnieri à partir d'hypothèses historiques et analytiques), Thèse de doctorat, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017.

thèmes[30]. Priscila Gambary Freire travaille, du point de vue interprétatif, sur la *Dança Brasileira* et la *Dança Negra*, pièces pour piano solo qui ne font pas partie des grands cycles du compositeur[31].

Nous ne pouvons passer sous silence certains ouvrages biographiques et historiques concernant Camargo Guarnieri, qui ont été d'une grande importance. Le musicologue Flávio Silva a été le directeur de la publication de *O tempo e a música* (Le temps et la musique), un ouvrage qui rassemble des études sur la vie et l'œuvre de Camargo Guarnieri, rédigées par différents chercheurs[32]. Ainsi que l'ouvrage d'André Egg, *A formação de um compositor sinfônico : Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança* (La formation d'un compositeur symphonique : Camargo Guarnieri entre le modernisme, l'américanisme et le bon voisinage), une publication beaucoup plus récente qui explique en détail les étapes de la reconnaissance de Camargo Guarnieri en tant que compositeur international[33].

En langue anglaise, il convient de mentionner *The Ponteios of Camargo Guarnieri,* qui est travail très important du pianiste Ney Fialkow, l'un des pionniers dans la recherche sur l'œuvre de ce compositeur[34]. Aussi, le livre de Marion Verhaalen, *Camargo Guarnieri : expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), qui a connu Camargo Guarnieri et qui a travaillé sur cette biographie pendant la période où le compositeur était encore en vie[35]. En langue française on trouve seulement le mémoire de master intitulé *« Cachuera ! » - Le microcosme des manifestations populaires dans l'œuvre pour piano de Camargo Guarnieri*, écrit l'auteur même de cette thèse[36].

Notre approche sera axée sur l'identification des signes présents dans l'écriture de Camargo Guarnieri et leurs relation avec les sources populaire/folklorique qui l'ont inspiré. La tâche aurait pu être simple si le compositeur avait révélé ses influences, comme l'a fait Villa-Lobos. À titre d'exemple, Villa-Lobos a composé un cycle de 16 pièces intitulé *Cirandas* (1926). Ce titre est déjà très évocateur, puisque « *Ciranda* est une pratique musicale (chant, danse, rythme) communautaire

---

[30] VIEIRA, Daniel Angelo B, *A fuga da Sonata para piano de Camargo Guarnieri: uma análise retórico interpretativa* (La fugue de la Sonate pour piano de Camargo Guarnieri : une analyse rhétorique interprétative), mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

[31] GAMBARY, Priscila, *Dança brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa* (Dança brasileira et Dança negra pour piano solo de Camargo Guarnieri : une approche interprétative), mémoire de master, Université de l'État de Campinas, Campinas, 2007.

[32] SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001.

[33] EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança (*La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et bon voisinage), Éditions Alameda, São Paulo, 2018.

[34] FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree Doctor of Musical Arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999.

[35] VERHAALEN, Marion, Camargo Guarnieri: *Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001.

[36] TALHAFERRO BOTA, Vinicius, « Cachuera ! » - Le microcosme des manifestations populaires dans l'œuvre pour piano de Camargo Guarnieri (1907 - 1993), mémoire de master, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2017.

et inclusive. Originaire du Pernambouc (nord-est du Brésil), elle serait une pratique populaire née sur les plages de la région, mais son origine précise reste inconnue. Elle se danse en cercle, en se tenant la main »[37]. Ainsi, Villa-Lobos cite des mélodies issues de ces *cirandas* populaires à l'intérieur de ces *Cirandas* pour piano. Dans le cas de Camargo Guarnieri, nous devons créer une démarche afin de pouvoir établir une relation entre le monde savant et le monde populaire.

Au Brésil, ce sont les écoles de musiques et les universités qui, dans le champ des études musicales, tiennent le rôle des conservatoires européens. Ainsi, la formation d'un pianiste brésilien privilégie l'apprentissage d'une technique pianistique solide, ainsi qu'un travail sur les esthétiques et styles selon des différentes époques. Pour acquérir ces compétences, l'étude se concentre sur les grandes œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, ainsi que sur celles d'autres compositeurs ayant marqué l'histoire du piano. Cependant le répertoire brésilien n'est pas toujours traité avec la même importance que le répertoire européen et ce n'est pas rare qu'il soit joué selon la phraséologie et la rythmique européenne.

En ce qui concerne le répertoire brésilien, la question rythmique relève un grand défi car la musique brésilienne présente souvent une superposition de rythmes différents, comme un contrepoint polyrythmique. La partition, dans la mesure où cela a un rapport avec la musique populaire et folklorique, ne dispose pas d'éléments suffisants pour noter avec précision toutes les nuances d'articulation et de phrasé de cette culture musical transmise à travers l'oralité. À propos de la genèse rythmique de cette musique, le musicologue Mário de Andrade nous explique :

> Là où les processus sonores simultanés peuvent prendre plus de caractère national, c'est dans la polyphonie. Les contrechants et les variations thématiques qui se chevauchent, joués par nos flutistes *seresteiros*[38], les lignes mélodiques de la basse de la guitare présentes dans les *modinhas*[39], la façon de faire varier la ligne mélodique dans certaines parties, tout cela développé peut produire des systèmes raciaux de conception la polyphonie. [...] Quant aux processus déjà

[37] Voir *Cirandeiro* dans https://demos.philharmoniedeparis.fr/Default/doc/SYRACUSE/34051/cirandeiro?_lg=fr-FR#:~:text=La%20ciranda%20est%20une%20pratique,en%20se%20tenant%20la%20main

[38] *Seresteiros* : musiciens populaires qui jouent des sérénades.

[39] *Modinha* : La *modinha* est un genre de chanson brésilienne de caractère lyrique et sentimental. En Portugal, le mot désigne une chanson d'une manière générale. Au Brésil, c'était une mélodie initialement binaire (C ou 2|4) qui est ensuite devenue ternaire sous l'influence de la valse. Il y a aussi la *modinha*, influencée par le rythme binaire de la 'schottisch et qui est actuellement connue sous le nom de *canção* ou *samba-canção*.

Cf. « Modinha », *Dictionnaire Cravo Albin de la Musique Brésilienne*, http://dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos, consulté le 14 avril 2017.

[« Modinha é uma canção brasileira de carácter lírico e sentimental. Em Portugal, a palavra refere-se a uma canção em geral. No Brasil, era inicialmente uma melodia binária (Dó ou 2|4) que depois se tornou ternária por influência da valsa. Há também a modinha, influenciada pelo ritmo binário do schottisch e conhecida atualmente como canção ou samba-canção ».] (Traduction libre de l'auteur)

> européens de polyphonisation, ils sont très périlleux et dans la plupart des cas ils dénaturent la mélodie brésilienne[40].

Ainsi, un pianiste peut facilement créer une interprétation faussée de l'œuvre en raison d'un manque de connaissances de la façon dont les compositeurs brésiliens ont adapté au piano les éléments rythmiques, les évocations de timbres, les choix d'articulation de la musique folklorique/populaire brésilienne au piano.

Étant donné que la musique de Camargo Guarnieri s'inscrit dans la musique brésilienne de concert, mais qui est profondément inspirée par les rythmes de la musique populaire et folklorique, il semble approprié d'analyser des aspects suivants :

- Les rythmes utilisés par le compositeur afin de connaître comment ils sont joués dans la musique populaire, peu connue par les pianistes ;
- L'occurrence des motifs caractéristiques et la création d'un répertoire des types musicaux selon la théorie des topiques ;
- L'analyse de l'articulation rythmique et de la phraséologie - aussi influencé par le rythme - du point de vue des pratiques musicales populaires ;
- Les indications poétiques[41] présentes dans chaque œuvre ;

Afin de mettre en évidence les points mentionnées ci-dessus, le corpus musical de cette recherche sera centré sur l'œuvre composé pour piano. Cela comprend les grands cycles comme les *Sonatinas*, les *Ponteios* (Préludes), les *Improvisos* (Impromptus), les *Valsas*, les *Estudos,* les *Momentos* (Moments musicaux), ainsi que les pièces publiées de manière isolée. Il ne s'agit pas d'aborder chaque pièce de manière linéaire et exhaustive, mais de vérifier l'occurrence d'un même trait musical (un topique) présent dans la production du compositeur. Une fois cela repéré, nous tenterons d'établir une relation avec le genre musical traditionnel qui a été la source d'inspirations du compositeur.

---

[40] ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 3ème édition, Éditions Martins, São Paulo, 1972, p. 52.

« Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. […] Quanto aos processos já europeus de polifonisação eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. » (Traduction de l'auteur).

[41] Cette expression est la traduction de « poetic tempo markings » utilisée par le pianiste et chercheur Ney Fialkow pour décrire des adjectifs qui font référence à des états d'âme humains tels que la joie, la tristesse, la nostalgie, etc. Ces indications sont présentes dans toutes les œuvres pour piano écrites par Camargo Guarnieri.

Voir FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree Doctor of Musical Arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999, p. 22.

Il s'agit d'une approche qui va, dans un premier moment, contextualiser son répertoire en utilisant ses indications poétiques, les notes analytiques de Mário de Andrade, Renato Almeida, Luciano Gallet sur la façon dont les musiciens populaires chantent et jouent de la musique populaire. Ensuite nous nous appuierons sur les travaux de Leonard Ratner, Mirka Danuta, Acácio Piedade et Paulo de Tarso Salles pour mieux comprendre le fonctionnement de la formation ou l'émergence d'un topique au sein d'un groupe donné d'œuvres. Ce travail vise donc offrir une approche plus profonde et précise de l'utilisation de la musique populaire/folklorique comme source d'inspiration, ainsi que créer un vocabulaire de topiques brésiliens plus précis pour aborder quelques motifs récurrents dans la musique de Camargo Guarnieri. Notre étude se situe à la fois dans les domaines de l'analyse musicale, de la sémiotique et de l'ethnomusicologie. Nous avons construit un corpus de travaux susceptibles d'introduire peu à peu le lecteur/auditeur au Brésil, à ses particularités culturelles et à ses spécificités musicales.

De cette manière, notre travail sera organisé en trois parties. La première partie, « Camargo Guarnieri et l'identité nationale brésilienne », est consacrée à la perspective historique et sociologique afin de discuter la formation de l'identité nationale brésilienne. Nous nous appuyons sur deux livres fondamentaux dans ce domaine d'étude, *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (Maison de maître & logement des esclaves : la formation de la famille brésilienne dans le cadre de l'économie patriarcale)[42] de Gilberto Freyre et *Raízes do Brasil* (Racines du Brésil)[43] de Sérgio Buarque de Holanda. Ces auteurs et leurs œuvres ont influencé toute une génération de sociologues diplômés de l'Université de São Paulo à partir des années 1940 et ont également contribué à la création d'une image du Brésil dont certains points persistent encore à l'extérieur de ce pays. Il est donc important de réfléchir à cet aperçu afin de dissiper certains mythes et stéréotypes sur le Brésil et sa culture avant de commencer notre immersion dans le domaine culturel. Dans un deuxième moment nous essayons de comprendre la formation de l'identité musicale du Brésil à travers les réflexions et les recherches menées par Luís da Câmara Cascudo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo et Mário de Andrade, des musicologues et folkloristes très importantes dans la

[42] FREYRE, Gilberto, *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (Maison de maître & logement des esclaves : la formation de la famille brésilienne dans le cadre de l'économie patriarcale), 1erème édition, Éditions Maia & Schmidt, Rio de Janeiro, 1933.

Ce livre a été publié en langue française par les éditions Gallimard sous le titre *Maîtres et esclaves.* Voici les références bibliographiques :

FREYRE, Gilberto, Maîtres et esclaves, éditions Gallimard, Paris, 1974.

[43] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil* (Racines du Brésil), 1ère édition, Éditions José Olympio, Rio de Janeiro, 1936.

Ce livre a été publié en langue française par les éditions Gallimard, sous le titre *Racines du Brésil.* Voici les références bibliographiques :

HOLANDA, Sério Buarque de, *Racines du Brésil*, éditions Gallimard, Paris, 1998.

valorisation de la culture populaire brésilienne[44]. À cette époque, il est intéressant de noter que le domaine des études folkloriques était une discipline très organisée, faisant partie des programmes des conservatoires et des colloques nationaux. Cela a certainement soutenu les idées de Mário de Andrade sur la position esthétique que les artistes brésiliens devaient adopter. Ensuite, nous présenterons le jeune compositeur Camargo Guarnieri, les étapes importantes dans la construction de son langage et l'Odyssée qui a été la vie de ce brésilien dépourvu de privilèges et qui s'est fait compositeur. Nous avons pu accéder aux correspondances et aux interviews que le compositeur a accordées aux journaux de son époque. En outre, les musicologues exerçant à l'époque du vivant de Guarnieri, ont écrits une grande quantité de documents sur chaque étape de sa carrière.

La deuxième partie, « La théorie des topiques en relation avec la musique populaire et le folklore brésilien : La tradition musicale brésilienne utilisée dans la création d'une identité musicale », présente brièvement une chronologie des débuts des théories de la signification musicale qui ont émergé, dans un premier moment, en Europe de l'Est et en Amérique du Nord, ainsi que de leur diffusion au cours du XX^{e} siècle. Ensuite, nous nous penchons sur le cas brésilien en exposant les différents types de courants d'analyse musicale qui se sont développés au cours du siècle dernier, vérifiant ainsi la présence de la sémiotique musicale. Enfin, nous examinons les approches qui explorent le contenu musical. Il est intéressant de noter ici que des chercheurs comme Mário de Andrade (1893-1945) et Renato Almeida (1895-1981) ont développé leurs travaux très proches de ceux des pionniers de la signification musicale en Europe de l'Est, Jaroslav Jiránek (1922-2001), József Ujfalussy (1920-2010), tous les deux sous l'influence de Boris Assafiev (1884 - 1949). Nous traitons également des recherches récentes menées à la lumière des approches du sens musical de Leonard Ratner, Robert Hatten, Márta Grabócz, Mirka Danuta. Dans un dernier moment, nous abordons les recherches menées par les musicologues brésiliens dans domaine de la théorie des topiques. Il s'agit des travaux d'Acácio Piedade et de Paulo de Tarso Salles, qui développent des analyses musicales axées sur la structure du contenu de l'œuvre et sa relation avec la musicalité brésilienne de la tradition orale. Ces chercheurs sont des professeurs d'université et la théorie topique a gagné beaucoup d'espace de recherche au Brésil. Le dernier point abordé dans cette deuxième partie

[44] Cf. ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 1ère édition, Éditions I. Chiarato & Cia, São Paulo, 1928.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, « Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil » (Introduction au cours de folklore national de l'École nationale de musique de l'Université du Brésil), *Revista Brasileira de Música,* vol. 6, 1939. CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du folklore brésilien), 9ème éd., format Kindle, Éditions Global, São Paulo, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du folklore brésilien), 9ème éd., format Kindle, Éditions Global, São Paulo, 2001.

est le corpus d'œuvres composées par Camargo Guarnieri et la classification de genre, style et types de topiques appliqués au répertoire brésilien.

La troisième partie, « Analyse des œuvres pour piano de Camargo Guarnieri du point de vue de la signification musicale », a pour objectif principal de vérifier l'occurrence de certaines structures musicales issues de la musique folklorique brésilienne dans l'œuvre pour piano de Guarnieri. Ensuite, nous essayerons de comprendre la manière dont le compositeur a exploré ce matériau au sein de son écriture. Ce domaine est vaste et d'approche difficile, car nous parlons ici d'une culture populaire toujours vivante et en constante évolution dans un pays de dimensions continentales. Ainsi, nous avons appliqué une méthodologie que consiste en une approche comparée qui présente un répertoire nourri de diverses sources populaires et folkloriques, constituant une base solide pour la création d'une relation avec certains des éléments rythmiques, de texture et des choix d'écriture mélodique utilisés par Camargo Guarnieri. Ce corpus regroupe des documents recueillis par Mário de Andrade, Luciano Gallet, Oneyda Alvarenga et Renato Almeida comme source publiée et par les enregistrements, dont certains proviennent des « *Missão de Pesquisas Folclóricas* »[45] (la mission de recherches folkloriques) de 1938 et d'autres de disques vinyls de la radio brésilienne des années 1940 et 1950. Nous avons pu rassembler une riche documentation sonore, probablement le même type de source que Camargo Guarnieri lui-même écoutait et étudiait. Les chapitres ont été divisés en fonction de l'origine populaire/folklorique et par le timbre évoqué par le compositeur : 1) les manifestations vocales du chant brésilien ; 2) l'influence des cordes battues et 3) les tambours des danses et l'accompagnement de la musique instrumentale.

La recherche que nous présenterons par la suite s'intitule « Tradition, interprétation, signification : la culture populaire brésilienne dans la musique pour piano de Camargo Guarnieri ». Nous estimons que notre travail est le début d'une étude qui devrait être approfondie sur la contribution musicale du peuple et du folklore dans la musique brésilienne de concert. Il est temps d'aborder certains aspects rythmiques et mélodiques avec un peu plus de précision et nous espérons que notre thèse puisse contribuer aux futurs développements de ce thème.

[45] Cette mission a été une expédition imaginée par Mário de Andrade lorsqu'il était directeur du Département de la Culture de la ville de São Paulo. Son but était d'enregistrer la musique, les danses et les cérémonies des États du Nord et du Nord-Est du Brésil. L'expédition était composée de l'ingénieur Luiz Saia, du chef d'orchestre Martin Braunwieser, du technicien Benedito Pacheco et de l'assistant général et technique Antônio Ladeira.

Nous reviendrons plus en détail sur la Mission des recherches folkloriques au cours de ce travail.

Première Partie

Camargo Guarnieri et l'identité nationale brésilienne

L'objectif principal de ce chapitre est de présenter le compositeur Camargo Guarnieri. Avant d'évoquer les aspects biographiques et esthétiques du langage de ce créateur, nous pensons toutefois qu'il est important, pour une meilleure compréhension de cette recherche, de présenter un aperçu historico-social que le Brésil a connu au début du XX^{e} siècle : à cette époque l'élite intellectuelle du pays discute de la création d'une identité sociale du Brésil en tant que pays indépendant et « libre » de son héritage colonial. Ensuite, nous aborderons la même question du point de vue des folkloristes qui tentaient de créer une identité culturelle brésilienne. Pour finir, nous verrons comment Camargo Guarnieri a participé à cette effervescence sociale et culturelle, une expérience qui a marqué le pays au début du XX^{e} siècle.

Chapitre I :
Contexte historique du Brésil du XX^{e} siècle et les essais de construction d'une nationalité

Le XX^{e} siècle a été une période intense et importante dans l'histoire du Brésil, période durant laquelle plusieurs changements politiques, sociaux et artistiques se sont produits, concernant notamment la tâche difficile de donner une identité à ce jeune pays républicain[46]. Dans le domaine de la sociologie d'importants intellectuels brésiliens ont contribué à ce processus de compréhension du passé colonial et à la discussion sur l'identité brésilienne. Cependant l'objectif de notre travail est l'analyse pianistique de la production de Camargo Guarnieri : pour cette raison nous n'entrerons pas dans la complexité des discussions autour des enjeux sociologiques de cette période afin de ne pas s'éloigner du champ de la musicologie. Dans le domaine de la sociologie, nous nous en tiendrons aux réflexions de deux chercheurs : Gilberto Freyre (1900-1987) et Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Ces auteurs sont réunis ici parce qu'ils sont des pionniers de la recherche sur le thème du Brésil : pour s'être consacrés à ce thème, ils sont connus comme *les interprètes du Brésil*.

1.1. Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne*



[46] L'indépendance du Brésil a été proclamée le 7 septembre 1822 et la république le 15 novembre 1889.

Figure 1 - Gilberto Freyre, 1956, archive nationale

Gilberto Freyre fut un sociologue brésilien né en 1900 à Recife, dans l'État du Pernambuco. Issu d'une riche famille, Freyre reçoit une excellente éducation au *Colégio Batista Americano*[47] du Pernambuco. En 1918 il part aux États-Unis et obtient une licence en arts à l'Université Baylor, à Waco (Texas) et un master en sociologie à l'Université Columbia, New York[48]. Durant la dernière étape de ses années de formation, il entre en contact avec la pensée d'importants intellectuels, comme Franklin Giddings[49] et Franz Boas[50]. Dans une recherche consacrée aux années de formation de Gilberto Freyre, l'historien Renato Pereira Gomes explique que la théorie de la *conscience de l'espèce* de Giddings, ainsi que le regard porté par celui-ci sur la notion d'affects dans la formation des

[47] Lycée baptiste américain (Traduction libre de l'auteur).

[48] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 7 - voir la notice bibliographique.

[49] Franklin Giddings (1855-1931) est « l'un des "quatre fondateurs" de la sociologie aux États-Unis. Il a acquis la réputation d'un sociologue quantitatif, éthologue et théoricien de haut vol. Il a été l'un des universitaires qui ont fait muer la sociologie américaine d'une simple branche de la philosophie en une science fondée sur la recherche. L'œuvre de Giddings est devenue le socle d'un néopositivisme que défendront les générations suivantes de sociologues. Bien qu'il soit à l'origine de peu de travaux originaux, ses écrits prolifiques et ses déclarations programmatiques ont ouvert la voie aux chercheurs qui l'ont suivi sur son terrain. Il a développé l'idée de « conscience d'espèce », un sentiment collectif inné de ressemblance et d'appartenance. Adepte d'une vision évolutionniste de la société, Giddings était convaincu que la nature humaine tendait à être soit progressive, soit conservatrice, l'une ou l'autre tendance pouvant prédominer selon l'époque et l'environnement social. Il pensait aussi que les émotions jouaient un rôle à part entière dans le développement de la société humaine.

[« Franklin Giddings (1855-1931) is « one of the "four founders" of American Sociology, Giddings built his reputation as a leading quantitative sociologist, behavioralist and theorist. He was one of the scholars responsible for transforming American sociology from a mere division of philosophy into a research science. Giddings's work became the foundation for the neo-positivism defended by subsequent sociologists. Though little of Giddings's quantitative work was original, his prolific works and programmatic statements paved the way for later scholars working in the field. He developed the idea of "consciousness of kind", innate collective feelings of similarity and belonging. Committed to an evolutionary view of society, Giddings believed that human nature is prone to be either progressive or conservative, either of which can be dominant depending on the time and social environment. He also felt that emotion has played an integral part in the development of human society ».] (Traduction libre de l'auteur)

American Sociological Association, voir : https://www.asanet.org/about/governance-and-leadership/council/presidents/franklin-h-giddings (consulté en mars 2022)

[50] Franz Boas (1858-1942) est l'universitaire qui a le plus contribué à démonter les théories scientifiques dominantes de la supériorité raciale au début du XX^{e} siècle. En proposant le relativisme culturel comme autre cadre théorique possible, il a énormément influencé le développement de l'anthropologie américaine. Il a réexaminé les bases de l'anthropologie physique et est devenu l'un des premiers critiques de la prédominance de la race sur l'environnement comme explication de la différence en sciences naturelles et sociales. Son ouvrage le plus influent, *The Mind of Primitive Man* (1911), démontre qu'il n'existe rien de tel qu'une race « pure » ou une race supérieure. Sans surprise, ses livres seront interdits dans l'Allemagne hitlérienne. Dans son étude des langues des Indiens d'Amérique du Nord, Boas insiste sur l'importance de l'analyse linguistique basée sur la structure linguistique interne. S'Opposant de longue date au totalitarisme sous ses diverses formes, il a été le féroce défenseur de la liberté intellectuelle, a apporté son soutien à de nombreuses causes démocratiques et a fondé l'American Committee for Democracy and Intellectual Freedom. En 1963, le chercheur Thomas Gossett écrit de lui : « Il est bien possible que Boas ait fait plus que quiconque dans l'Histoire pour combattre les préjugés raciaux. »

[« Franz Boas (1858-1942) Boas is the early-twentieth-century scholar most responsible for discrediting the then-dominant scientific theories of racial superiority. Through his elaboration of cultural relativism as an alternative theoretical framework, he came to have an enormous influence on the development of American anthropology. He reexamined the premises of physical anthropology and became an early critic of race rather than environment as an explanation for difference in the natural and social sciences. Perhaps his most influential book, The Mind of Primitive Man (1911), demonstrated that there was no such thing as a "pure" race or a superior one. Not surprisingly, his books were banned in Hitler's Germany. A student of Native American languages, Boas emphasized the importance of linguistic analysis from internal linguistic structure. Long outspoken against totalitarianism in its many guises, he was a fierce advocate of intellectual freedom, supported many democratic causes, and was the founder of the American Committee for Democracy and Intellectual Freedom. In 1963, the scholar Thomas Gossett wrote, "It is possible that Boas did more to combat race prejudice than any other person in history ».] (Traduction libre de l'auteur)

Columbia University, voir : https://c250.columbia.edu/c250_celebrates/remarkable_columbians/franz_boas.htm (consulté en mars 2022)

relations sociales, ont été très importants dans l'analyse de la société coloniale brésilienne de Freyre[51]. Selon le même historien, ce sont les idées antiracistes du polygraphe[52] et grand anthropologue Franz Boas qui ont le plus influencé l'œuvre de Freyre[53]. Concernant l'impact de la personnalité du professeur, Freyre lui-même dit :

> Le professeur Franz Boas est la figure d'un enseignant qui a produit sur moi la plus grande impression à ce jour. Je l'ai rencontré dès mes premiers jours à Columbia. Je crois qu'aucun étudiant russe, parmi les romantiques du XIX[e] siècle, n'était plus concerné par le sort de la Russie que je ne l'étais par le Brésil au moment où j'ai rencontré Boas. [...] C'est l'étude de l'anthropologie sous la direction du professeur Boas qui m'a révélé pour la première fois le noir et le mulâtre dans leur juste valeur, séparés des traits de race, des effets du milieu ou de l'expérience culturelle. J'ai appris à considérer comme fondamentale la différence entre race et culture. Il faut faire la distinction entre les effets de la génétique et ceux des influences sociales, du patrimoine culturel et de l'environnement[54].

À la fin de ses années d'études à l'Université Columbia, Freyre rédige un mémoire intitulé *Social Life in Brasil in the Middle of the 19 Century*[55] sous la direction de Boas. Selon Gomes, cet ouvrage écrit en 1922 présente déjà quelques thèses qui seront abordées dans d'autres ouvrages de l'auteur, comme le métissage brésilien, le mode de vie des esclaves, la vie sexuelle dans l'empire, la vie des femmes dans les empires, le rôle de la religion comme divertissement[56].

Parmi les ouvrages écrits par Gilberto Freyre, nous nous concentrerons sur son premier livre, publié à un moment où se produisent plusieurs changements qui marqueront la façon dont les Brésiliens interprètent leur passé colonial, entraînant la modification de l'image que le Brésil avait de lui-même. *Casa Grande & Senzala*, traduit en français sous le titre de *Maîtres et esclaves : la*

---

[51] GOMES, Renato Pereira, *Gilberto Freyre antes da Casa - Grande & Senzala: A formação político - intelectual do escritor (1918-1930)* [Gilberto Freyre avant Maître et esclaves : la formation politique et intellectuelle de l'écrivain (1918-1930)], mémoire de master, Université fédérale de Goiás, 2016, p. 35.

[52] Polygraphe : auteur non spécialiste qui écrit sur les sujets les plus variés.

Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 8 septembre 2024, dans : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/polygraphe/62319#:~:text=Auteur%20non%20spécialiste%20qui%20écrit%20sur%20les%20sujets%20les%20plus%20variés

[53] *Ibid.,* p. 36.

[54] FREYRE, Gilberto, *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (Maison de maître & logement des esclaves : la formation de la famille brésilienne dans le cadre de l'économie patriarcale), 48ème éd., Global Editora, São Paulo 2003, p. 31 - 32.

« O professor Franz Boas é a figura de mestre de que me ficou até hoje maior impressão. Conheci-o nos meus primeiros dias em Colúmbia. Creio que nenhum estudante russo, dos românticos, do século XIX, preocupou-se mais intensamente pelos destinos da Rússia do que eu pelos do Brasil na fase em que conheci Boas. [...] Foi o estudo de antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre *raça* e *cultura*; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio ». (Traduction libre de l'auteur).

[55] Ce travail a été publié sous forme de livre sous le titre *Vida Social no Brasil nos Meados do Século XIX* (La vie sociale au Brésil au milieu du XIX[e] siècle), Global, São Paulo, 2009.

[56] GOMES, Renato Pereira, *op. cit.*, 37.

formation de la société brésilienne, a été publié au Brésil en 1933, dans un contexte d'affirmation des valeurs nationales en raison du gouvernement du président Getúlio Vargas[57] et de la période post Semaine d'Arte Moderna[58].

A l'occasion du centenaire de la naissance de Gilberto Freyre, en 2000, l'historien américain Thomas Elliot Skidmore, spécialisé dans l'histoire du Brésil, a écrit un article soulignant non seulement l'importance de *Maîtres et esclaves*, mais surtout les incohérences de la méthodologie freyrienne et le manque de lecture critique de la part des intellectuels brésiliens, entre autres points[59].

Maîtres et esclaves a été écrit après des années de recherches exhaustives dans des archives nationales et étrangères. Organisé en cinq chapitres, l'auteur consacre un chapitre à chaque peuple qui a contribué à la formation du peuple Brésilien. Ils sont organisés comme suit : I. Caractères généraux de la colonisation portugaise au Brésil : formation d'une société agraire, esclavagiste et métisse ; II. L'indigène dans la formation de la famille brésilienne ; III. Le colonisateur portugais : antécédents et prédispositions ; IV. L'esclavage nègre, la sexualité et la famille brésilienne ; V. L'esclavage nègre dans la vie sexuelle et familiale brésilienne (suíte).

Selon Freyre, « il s'est formé en Amérique tropicale une société agraire dans sa structure, esclavagiste dans sa technique, celle de l'exploitation économique, mêlé dans sa composition à l'Indien-plus tard au nègre »[60]. Cela est dû au fait que lorsque les Portugais sont arrivés au Brésil, ils s'attendaient à trouver des richesses telles que l'or et l'argent, comme cela s'est passé lors de la colonisation espagnole. Or ce ne fut pas le cas. La solution était de se tourner vers l'exploitation de

[57] Getúlio Vargas a été président du Brésil de 1930 à 1945, porté au pouvoir grâce à un coup d'État militaire contre le gouvernement du président Júlio Prestes. Cette période est divisée en trois phases : celle du gouvernement provisoire (1930-1934) durant laquelle il a mis en œuvre une série de réformes, telles que la création de la justice électorale avec le scrutin secret dans l'isoloir et la reconnaissance du droit de vote et d'éligibilité aux femmes, celle du gouvernement constitutionnel (1934-1937) au cours de laquelle Vargas est élu au suffrage indirect par les parlementaires chargés de préparer la nouvelle constitution de 1934 dont l'objectif est de garantir les principes démocratiques (rationalisation de l'autorité, maintien du fédéralisme, dialogue accru entre l'exécutif et le législatif) et d'empêcher une dérive autoritaire de Vargas, et celle du gouvernement dictatorial connu sous le nom d'*Estado Novo* (« État nouveau », 1937-1945) un régime dictatorial autoritaire dont le nom est celui de la dictature de Salazar qui a commencé au Portugal en 1932. Pendant cette dernière période, le pouvoir exécutif est concentré aux mains de Getúlio Vargas, des organes de censure (DIP - Département de la presse et de la propagande) et de la police (DESP - Police spéciale de sécurité politique et sociale), piliers du système de répression de l'*Estado Novo.*

[58] « La Semaine de l'art moderne, qui eut lieu à São Paulo du 13 au 17 février 1922, donna le coup d'envoi de la Nouvelle Vague brésilienne. Les répercussions de cette manifestation sur la littérature, l'art et la culture du Brésil en général furent telles que l'on a pu dire que cette semaine s'était prolongée pendant 38 ans : inaugurée le 13 février 1922 à São Paulo avec une conférence du penseur et essayiste Graça Aranha, elle connut son apogée le 21 avril 1960 avec la proclamation, par le Président Juscelino Kubitschek, de Brasilia comme capitale de la République brésilienne ».

[59] SKIDMORE, Thomas E., « Raízes de Gilberto Freyre » (Racines de Gilberto Freyre), *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, nº 1, 2002, p. 2.

« I chose this as his most influential book, and one whose themes recur throughout Freyre's later works. » (Traduction libre de l'auteur).

[60] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 27.

cette vaste terre pour l'agriculture : il y aura la période de la culture de la canne à sucre dans le Nord-Est du pays et seulement plus tard la culture du café dans le Sud-Est. Avec les mots de l'auteur :

> La canne à sucre fut d'abord cultivée également à São Vicente et à Pernambouc, d'où elle s'étendit ensuite à Bahia et au Maragnan. Là où elle triompha, c'est-à-dire moins à São Vicente qu'à Pernambouc, à Bahia, au Maragnan, elle donna naissance à une société et à un genre de vie aristocratique et esclavagiste. […] La communauté d'intérêts agraires et esclavagistes prédominant dans la colonie aux XVI[e] et XVII[e] siècles, où tout tournait avec plus ou moins d'intensité autour de la canne à sucre, ne fut pas perturbée aussi profondément qu'il le paraît à première vue, par la découverte des mines ou par l'introduction du caféier. Si le point d'appui économique de l'aristocratie se déplaça de la canne à sucre vers l'or, plus tard vers le café, le même instrument d'exploitation se maintint : le bras d'esclave[61].

Le Portugal étant un petit pays et les colonisateurs n'étant pas très nombreux, ils avaient besoin de gens pour peupler les nouvelles terres et de main-d'œuvre pour travailler dans les champs. La solution au premier de ces défis est venue de la rencontre des Portugais avec la femme indigène, générant un enfant métis qui n'était pas reconnu comme portugais ni comme indigène, mais comme *Mameluca*[62]. Freyre a une grande estime pour le rôle de la femme dans la construction de la société brésilienne et selon sa conception :

> Nous devons considérer l'Indienne non seulement comme la base de la famille brésilienne, celle sur laquelle s'est appuyée, en se fortifiant et en se multipliant, l'énergie des premiers colons venus en si petit nombre, mais encore comme un précieux instrument de civilisation, tout au moins de civilisation matérielle, dans la formation du Brésil[63].

Pour d'éduquer ses enfants et créer des valeurs plus proches de celles existant en Europe, les colons ont eu l'aide des prêtres jésuites. Freyre nous explique que « le prêtre, au Brésil, recueillit, de la bouche des petits Indiens, les matériaux dont il forma la langue *tupi-guarani* - le plus puissant instrument d'intercommunication entre les deux civilisations, celle de l'envahisseur et celle de la race conquise »[64]. Les jésuites ont su utiliser la musicalité indigène, associée à la langue *tupi-guarani*, non seulement comme moyen de communication, mais surtout comme moyen de catéchiser ce peuple jusque-là compris comme des païens sans âme. Ainsi, c'est à travers l'enfant indien, les *culumi*[65]*,* que

---

[61] FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 63 - 64.

[62] *Mameluco :* métis de Blanc et d'Indien. Terme utilisé dans le Sud du Brésil plus que dans le Nord.
Cf. *Ibid..*, p. 521.

[63] *Ibid., cit.* p. 99 - 100.

[64] *Ibid..*, p. 164.

[65] Culumi (culumim, curumi, curumim, curumbim) : enfants indiens (terme tupi).
Cf. *Ibid..*, p. 518.

les prêtres, et conséquemment la couronne portugaise, ont changé et façonné la société selon leurs intérêts.

> L'attention du jésuite au Brésil s'est portée avantageusement sur l'enfant. Avantageusement du point de vue qui dominait chez les Pères, de dissiper, chez le sauvage, le plus rapidement possible, toutes les valeurs natives en contradiction avec la théologie et la morale de l'Église. […] Le procédé civilisateur des jésuites a consisté avant tout dans ce renversement : faire, du fils, l'éducateur du père, de l'enfant un exemple pour les adultes, des petits ceux qui montrent aux grands personnes le chemin du Seigneur et celui de l'Europe[66].

Quant au rôle de l'homme indien, Freyre reconnait sa valeur dans les premières années de colonisation, mais il signale surtout son manque d'aptitude au travail manuel dans les champs. Ainsi, les Portugais ont cherché la force de travail dans le peuple africain. Voici ses mots :

> Il fut formidable : mais seulement dans l'exploration et la conquête des *sertões*[67], où il fut guide, piroguier, guerrier, chasseur et pêcheur. L'Indien a grandement aidé le *bandeirante*[68] *métis*, Indien et métis surpassant en effet le Portugais en mobilité, hardiesse et ardeur guerrière ; mais sa capacité d'action et de travail a échoué face à la routine monotone de la culture de la canne ; seules les réserves extraordinaires de joie et de force animale de l'Africain ont pu la supporter[69].

Et il continue :

> Tant que le colon n'exigea de l'Indien que d'abattre des arbres, de porter les troncs sur les navires, de cultiver les plantes alimentaires, de chasser, pêcher, défendre leurs maîtres contre les sauvages ennemis ou les corsaires étrangers, de guider les explorateurs à travers la forêt vierge, l'Indien supporta bien l'esclavage. Ce n'était déjà plus le sauvage libre d'avant la colonisation portugaise, mais il n'était pas encore déraciné de son milieu physique et de son ambiance morale, de ses intérêts primaires, élémentaires, hédonistes, ceux sans lesquels la vie perdrait pour lui son goût, bon et stimulant : la chasse, la pêche, la guerre, le contrat mystique et sportif avec les eaux, les oiseaux, les animaux. Le déracinement viendra avec la colonisation agraire et la grande propriété, avec la monoculture, représentée surtout par le sucre. Le sucre a tué l'Indien. […] L'Indien ne put répondre aux exigences du nouveau travail agraire et sombra dans une tristesse d'introverti. On

---

[66] FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 162 - 163.

[67] Sertão (pl. sertões) :- étymologiquement, « le désert ». L'intérieur du pays, encore peu peuplé et presque sauvage. Les termes français « la brousse » ou « » "le bled » donnent une idée approximative de ce mot.

Cf. *Ibid.*., p. 525

[68] *Bandeirante* : nom donné à ceux qui participaient à des *bandeiras* (drapeaux), troupes armées parties de la région de São Paulo, initialement pour capturer des Indiens comme esclaves, ensuite pour chercher de l'or et des pierres précieuses. C'est grâce à ces bandeiras que le Brésil, au lieu de rester confiné au littoral atlantique, a pu s'étendre si profondément dans l'intérieur. Dans le Nord du Brésil, ces troupes armées portaient le nom d'*Entradas* (L'entrée). La grande différence était que les *Entradas* étaient organisées par le gouvernement, alors que les Bandeiras constituaient des entreprises privées.

[69] FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 100.

> dut le remplacer par l'énergie jeune, vigoureuse et solide du nègre, qui s'opposait justement au sauvage américain par ses qualités d'extraverti et sa vivacité[70].

Avec la rencontre des Indiens, des Africains et des Portugais s'est opéré un grand processus de métissage qui a profondément marqué la société créée lors de la colonisation portugaise, processus dont les tensions résonnent encore aujourd'hui. Gilberto Freyre souligne une grande disparité dans la contribution des femmes et des hommes autochtones. Selon lui, les Brésiliens ont hérité des bonnes habitudes d'hygiène de la femme indigène, adaptée à un pays tropical, possédant la connaissance des plantes et des remèdes maison, maîtrisant la plantation de certaines cultures, comme le maïs et le manioc, ainsi que la fabrication d'ustensiles de cuisine ; alors que l'homme indigène, après avoir échoué dans le travail manuel contribua à l'expansion territoriale d'occupation de l'intérieur du pays[71]. Quant aux peuples africains, l'auteur leur attribue une influence très noble dans le processus de colonisation au Brésil, qui va de l'enseignement des techniques agricoles d'élevage du bétail, du traitement du fer au travail dans les mines, sans oublier les épices de la cuisine africaine qui enrichi le goût des aliments. Selon ses propres mots :

> Les esclaves venus des aires culturelles africaines les plus avancées furent un élément actif, créateur, et on pourrait dire noble de la colonisation du Brésil, abaissés seulement par leur condition d'esclaves. Loin de n'avoir été que des animaux de traction et des ouvriers agricoles, ils exercèrent une fonction civilisatrice. Ils furent la main droite de la formation agraire brésilienne ; comme les Indiens, et à un certain point de vue, les Portugais, en étaient la main gauche. Et pas seulement la formation agraire. Eschwege[72] souligne que la minéralisation du fer au Brésil fut apprise des Africains[73].

Parlant des contributions que les Africains ont apportées au Brésil il ajoute :

> L'Afrique lui a donné des « maîtresses de maison » pour les colons sans femme blanche, des techniciens pour ses mines, des artisans pour ses forges, des nègres qui s'entendaient à l'élevage de bétail et à l'industrie pastorale, des commerçants d'étoffes et de savon, des maîtres d'école, des prêtres catholiques et mahométans[74].

Dans une grande partie du livre, l'auteur traite en détail de la dynamique des relations sexuelles entre les Portugais et les esclaves indiens, ainsi qu'entre les Portugais et les esclaves noirs. Dans notre

---

[70] FREYRE, Gilberto, *op. cit*., p. 175 - 176.

[71] *Ibid.*, p. 100, 123 et 125.

[72] Eschwege, cité par J. Capistrano de Abraão, *Capítulos de História Colonial* (1500 - 1800) [Chapitres de l'histoire coloniale (1500 - 1800)], Rio de Janeiro, 1928. « Dans un cas même, ils furent les initiateurs des Brésiliens », dit de son côté João Pandiá Calogeras ; on leur doit la première industrie de préparation du fer, dans les forges rudimentaires de Minas Gerais, fruit naturel de la science pratique infuse chez ces métallurgistes-nés que sont les Africains (J. Pandiá Calogeras, Formação Histórica doBrasil, Rio de Janeiro, 1930) dans FREYRE, Gilberto, *op. cit*., p. 289.

[73] FREYRE, Gilberto, *op. cit*., p. 289.

[74] *Ibid.*, p. 290

travail nous n'approfondirons pas les enjeux que Freyre présente : afin de ne pas nous éloigner de notre proposition, nous nous en tiendrons seulement au fait que ces relations ont généré un processus de grand métissage, comme mentionné ci-dessus.

Comme on peut le voir, l'impression qui reste est que la rencontre entre les trois ethnies fut pacifique, autrement dit : l'Indien et l'Africain acceptèrent les besoins du colon portugais et ses désirs sans résistance. En fait, Freyre raconte ces faits comme s'il écrivait un roman sur l'histoire de la colonisation du Brésil, atténuant la violence qui existait à cette époque et idéalisant la société qui se construisait. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de passages dans le livre où l'auteur raconte des scènes d'abus d'autorité, sexuelle, psychologique, entre autres. Cependant son optimisme sur la dynamique de la relation entre les ethnies prédomine. En fait, la thèse présentée par Freyre a donné naissance au mythe de la démocratie raciale au Brésil, une idée si répandue qu'il n'est pas rare que nombre de personnes considèrent le Brésil comme un pays très diversifié, dont les citoyens très respectueux vivent en harmonie, avec des droits égaux. Concernant le terme de « démocratie raciale », Gomes explique dans une note :

> Bien que ce concept soit « exposé » par Freyre en 1933, dans son *magnum opus*, il n'utilise pas le terme dans l'ouvrage, puisqu'il (le concept) n'a été forgé que des années plus tard par la critique académique qui, sans le comprendre très clairement, critiquait l'orientation politique conservatrice de Freyre (la défense du « luso-tropicalisme » à partir des années 1950 et de la dictature militaire dans la décennie suivante) : ce qui pendant des années a eu pour effet que son travail a été passé sous silence dans le milieu académique national jusqu'au milieu des années 1980, où il réapparaît avec plus de force[75].

Antonio Sergio Alfred Guimarães, professeur de sociologie à l'Université de São Paulo, spécialiste des études sur les races et le racisme, voit la question comme suit :

> Selon moi il faut voir dans la « démocratie raciale » un engagement politique et social de l'état brésilien moderne qui a duré, faisant alterner l'usage de la force et les talents de persuasion, de l'*Estado Novo* de Vargas jusqu'à la fin de la dictature militaire. Cet engagement consistait à intégrer la population brésilienne noire au marché du travail, à favoriser un meilleur accès à l'éducation, et enfin à créer des infrastructures pour une société de classe, l'objectif étant de détruire les stigmates hérités de l'esclavage. L'image du peuple noir comme peuple et le

[75] GOMES, Renato Pereira, *Gilberto Freyre antes da Casa - Grande & Senzala : A formação político - intelectual do escritor (1918 - 1930)* [Gilberto Freyre avant Maître et esclaves : la formation politique et intellectuelle de l'écrivain (1918-1930)], mémoire de master, Université fédérale de Goiás, 2016, p 37.

« Embora o conceito seja « exposto » por Freyre em 1933, na sua magnum opus, ele não usa o termo na obra, sendo que ele (o conceito) fora forjado somente anos depois pela crítica acadêmica que, ao mesmo tempo em que não o entendia muito claramente, criticava a postura politica conservadora de Freyre (a defesa a partir da década de 1950 do « luso-tropicalismo » e da ditadura militar na década seguinte), o que ocasionou, por anos, o silenciamento de sua obra no âmbito acadêmico nacional até meados da década de 1980, quando ressurge com mais força ». (Traduction de l'auteur).

> bannissement, dans la pensée sociale brésilienne, du concept de « race », remplacé par ceux de « culture » et de « classe sociale », sont des expressions majeures de cet engagement[76].

Skidmore reprend un thème abordé par Freyre dans le troisième chapitre de *Maîtres & Esclaves*, qui est consacré à l'exaltation du peuple portugais, à ses réalisations et à son effort dans la formation de la société brésilienne. Il le résume très bien quand il dit :

> Un troisième argument est que l'esclavage africain au Brésil était plus bénin qu'ailleurs dans l'hémisphère occidental, en particulier en Amérique du Nord. En outre, les Portugais, en raison de leurs contacts étroits avec les Maures, étaient moins sensibles à la question raciale. De cet argument découle naturellement, selon Freyre, que les relations raciales modernes au Brésil sont plus harmonieuses (produisant ainsi une « démocratie raciale ») qu'ailleurs, en particulier aux États-Unis. C'est l'un des arguments les plus connus et les plus contestés de son livre[77].

Freyre souligne également que la société brésilienne se dessine autour du moulin à canne à sucre sous l'égide de la structure familiale patriarcale, dans laquelle le contrôle a toujours été entre les mains de l'homme blanc, propriétaire du moulin. L'auteur en déduit également que les cruautés qui ont eu lieu étaient liées au système pervers patriarcal et non au résultat du métissage racial - ce qui était l'argument des intellectuels racistes contemporains de Freyre[78]. Nous profiterons de ce moment du texte pour souligner que notre auteur écrit sur un passé qui n'est pas très éloigné de lui, dans un moment historique où le pays est une très jeune république et où l'esclavage n'a été aboli que depuis peu. Des intellectuels tels que Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, entre autres, se sont identifiés aux théories scientifiques racistes et déterministes et ont interprété le retard par rapport aux pays européens en faisant porter tous les reproches sur les peuples noir et indien[79].

L'importance de ce livre est liée à la grande richesse bibliographique sur la colonisation, les voyageurs qui ont parcouru le Brésil colonial et à l'abondance des documents rassemblés par l'auteur.

---

[76] GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo, « A questão racial na política brasileira - os últimos quinze anos » (La question raciale dans la politique brésilienne - les quinze dernières années), Revista Tempo Social, vol. 13, nº 2, 2022, p. 137.

« Meu entendimento é que devemos ver na 'democracia racial 'um compromisso político e social do moderno estado brasileiro, que vigeu, alternando força e convencimento, do Estado Novo de Vargas até o final da ditadura militar. Tal compromisso consistiu na incorporação da população negra brasileira ao mercado de trabalho, na ampliação da educação forma, enfim na criação das condições infraestruturais de uma sociedade de classes que desfizesse os estigmas criados pela escravidão. A imagem do negro enquanto povo e o banimento, no pensamento social brasileiro, do conceito de 'raça', substituído pelos de 'cultura 'e 'classe social', são expressões maiores desse compromisso. » (Traduction de l'auteur).

[77] SKIDMORE, Thomas E., « Raízes de Gilberto Freyre » (Les racines de Gilberto Freyre), *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, nº 1, 2002, p 10.

« A third argument is that African slavery in Brazil was more benign than elsewhere in the Western Hemisphere, especially North America. Furthermore, the Portuguese, because of their previous close contact with the Moors, were less race conscious. From this argument it naturally follows, in Freyre's view, that modern Brazilian race relations are more harmonious (thus producing a 'racial democracy') than elsewhere, especially the United States. This is one of his book's best-known and most contested arguments ».

[78] *Ibid.,* p 10.

[79] MURARI, Luciana, « A mestiçagem da alma: literatura, crítica e ciência na construção do discurso racial no Brasil pós 1870 » (Le métissage de l'âme : littérature, critique et science dans la construction du discours racial au Brésil après 1870), *Revista Intinerários*, nº 23, 2005, p. 180 - 183.

Lorsqu'il écrit ce livre et affirme certaines idées, il est important de souligner que Gilberto Freyre le fait du point de vue du privilégié de la « *Casa grande* » (la maison du maître). Comme il a été dit au début de ce chapitre, notre auteur est issu d'une famille traditionnelle de Recife *:* il a pu bénéficier du confort dont jouissaient les élites héritières des grandes maisons, et c'est peut-être la raison pour laquelle il idéalise certains aspects, atténue les souffrances de l'esclavage et exalte les réalisations portugaises. Enfin, ce travail est important car il a établi un changement dans l'interprétation du passé colonial du pays et a mis fin aux interprétations déterministes racistes. Skidmore explique ce livre comme suit:

> Le destin de *Casa Grande & Senzala* doit être compris dans le contexte d'un débat en cours au Brésil depuis le début du siècle. Loin de prouver que les déterminismes étaient faux, Freyre célébrait leur insignifiance. Il les enterrait dans un portrait richement détaillé du Brésil colonial multiracial. Et il invitait les Brésiliens à en conclure que les Portugais, ainsi que les Indigènes et les Afro-Brésiliens, avaient créé un environnement et une population aussi sains que n'importe où ailleurs dans le monde. Parce qu'il pouvait regarder le passé avec satisfaction, le Brésilien pouvait envisager l'avenir avec confiance[80].

1.2. Sérgio Buarque de Holanda : *Racines du Brésil*

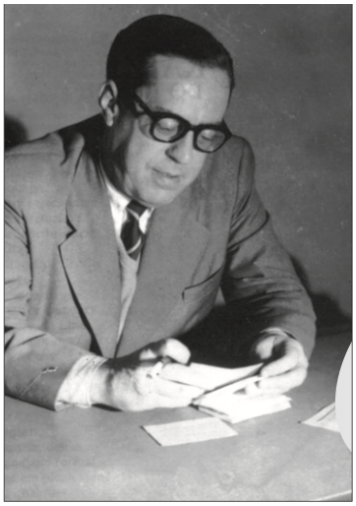


Figure 2 - Photo de Sérgio Buarque de Holanda -
REVISTA USP (Revue USP), n.53, p. 42-53, São Paulo, 2002

[80] SKIDMORE, Thomas E., *op. cit.,* p 19.

« *Casa Grande & Senzala*'s fate must be seen against the background of a debate underway within Brazil since the turn of the century. Far from proving that the determinisms were wrong, Freyre was celebrating their irrelevance. He buried them in a richly detailed portrait of a multiracial colonial Brazil. And he invited Brazilians to draw the conclusion that the Portuguese, along with the Indian and the Afro-Brazilian, had created an environment and a population as healthy as any in the world. Because he could look to the past with satisfaction, the Brazilian could look to the future with confidence ». (Traduction libre de l'auteur).

Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) a été un historien, journaliste et écrivain très important pour la construction de l'historiographie et de la pensée sociologique brésilienne. Il est né à São Paulo et a vécu dans la capitale de cet état pendant son enfance et son adolescence, puis il a déménagé à Rio de Janeiro avec ses parents. En raison de la position sociale de sa famille, Buarque de Holanda a eu accès à une éducation de qualité au *Colégio São Bento* de São Paulo, et pendant ses études, il a appris le français, l'anglais et l'italien[81].

Dans les *Apontamentos para a cronologia de Sérgio* (Notes pour la chronologie de Sérgio), organisées par son épouse Maria Amélia Buarque de Holanda à l'occasion de la commémoration des 100 ans de l'auteur, elle dit :

> Dernièrement, à São Paulo, il a commencé à vivre avec des personnes intéressées par les mêmes sujets culturels, principalement la littérature. Des personnes qui sont restées des amis et des camarades tout au long de sa vie : Guilherme de Almeida (pour qui il avait beaucoup d'admiration), Tácito de Almeida, Antonio Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes. Apparitions occasionnelles de Sérgio Milliet, début d'amitié avec Mário de Andrade et Oswald[82].

En 1921, Sérgio Buarque s'installe à Rio de Janeiro où il suit des études de droit à la Faculté de Droit de la rue du Catete[83]. Au cours de ces années universitaires, Sérgio fait la connaissance de Prudente de Morais Neto, également passionné par la littérature du mouvement moderniste auquel tous deux sont étroitement liés, il trouve en lui un partenaire pour ses projets. Quand on pense au modernisme au Brésil, il est impossible de ne pas mentionner *la Semaine de l'Art Moderne*, le point de repère de ce mouvement. Bien que Sérgio Buarque n'ait pas participé personnellement à la programmation à São Paulo, il apporte une contribution active en tant que représentant du magazine *Klaxon*[84] à Rio et en tant qu'auteur de plusieurs articles afin de propager les idées du groupe.

---

[81] COSTA, Sérgio, « O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda » (Le Brésil de Sérgio Buarque de Holanda), *Revista Sociedade e Estado*, vol. 29 nº 3, 2014, p. 825.

[82] « Nos últimos tempos de São Paulo, principiou a conviver com gente interessada nos mesmos assuntos culturais, principalmente literatura. Gente que permaneceu amiga e companheira pela vida afora: Guilherme de Almeida (por quem morria de admiração), Tácito de Almeida, Antonio Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes. Aparições bissextas de Sérgio Milliet, começo de amizade com Mário de Andrade e Oswald. » (Traduction libre de l'auteur).

Voir https://www.siarq.unicamp.br/sbh/biografia_05.html, consulté le 30 avril 2023.

[83] Selon le site web du patrimoine culturel brésilien, la Faculté de droit faisait partie de l'*Universidade do Distrito Federal* (l'Université du District fédéral [UDF]), en 1951 ; l'université fut ensuite rebaptisée *Universidade do Rio de Janeiro* (Université de Rio de Janeiro) en 1958 puis, en 1961, avec le transfert de la capitale fédérale à Brasilia et la création de l'État de *Guanabara*, *Universidade do Estado da Guanabara* (Université de l'État de la Guanabara, UEG) et enfin, avec la fusion des États de Guanabara et de Rio de Janeiro en 1975, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (Université de l'État de Rio de Janeiro, -UERJ).

Voir : http://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-antiga-sede-da-faculdade-de-direito-da-uerj/#!/map=38329&loc=-22.928763178201496,-43.177033016684355,17

[84] *Klaxon* a été la première revue moderniste au Brésil, diffusée entre 1922 et 1923. Parmi les participants au modernisme qui y ont collaboré, on trouve Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Sérgio Buarque de Holanda, Tarsila do Amaral, Graça Aranha, etc.

Les volumes de mai à décembre 1922 et de janvier 1923 peuvent être consultés sur : https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/klaxon.



Figure 3 - Couverture et table des matières de l'édition n° 4 de *Klaxon*

Sérgio Buarque de Holanda et Mário de Andrade, le menteur de Camargo Guarnieri, ont échangé de nombreuses correspondances au cours de cette période, créant ainsi une amitié et s'assignant la mission commune de diffuser les idées modernistes parmi les habitants de São Paulo et de Rio de Janeiro en utilisant le même langage. Les deux chercheurs ont correspondu entre 1922 et 1944. Dans une correspondance de 1922, les auteurs échangent des informations sur les nouveaux contenus, les nouvelles revues et leurs articles, demandent du matériel de travail (articles et livres), comme nous pouvons le voir ci-dessous.

> São Paulo, le [29 juillet 1922]
>
> Sérgio
>
> Lettre reçue. — Ensuite *Klaxon* salue Graça Aranha — Est-ce à cause de l'article sur Guiomar ou à cause du « Petit Homme » que l'homme d'*Árvore Nova* (nouvel arbre) a décidé de suspendre l'attaque ? — J'ai perdu des couplets du Couto « Cinema do Arrabalde ». Envoie-moi une autre copie. Je les rendrai mieux disposés que ceux du nº 3 — Et quand viendra António Ferro ? Salue-le pour KLAXISTAS. — Pourquoi n'en profites-tu pas pour venir avec lui ? Apporte quelque chose de toi - Envoie moi *La Nuit*, avec les interviews. Je leur répondrai. Y a-t-il une date précise pour la publication de ces articles ? Je n'achète pas *La Nuit*, et je ne souhaite pas non plus l'acheter. — Les « Lumières et Règles » sont écrites par tous les Klaxistes. Pourquoi ne pas nous envoyer toi- même un article ? — J'ai écrit à Couto. —
>
> Je t'embrasse.

Mário[85]

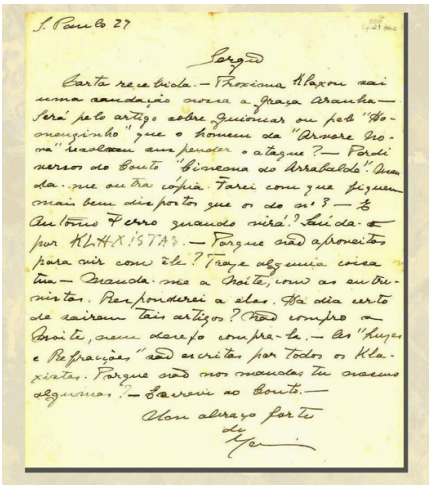


Figure 4 - Lettre manuscrite de Sérgio Buarque à Mário de Andrade

Le magazine *Klaxon* a été diffusé que pendant deux ans et après la fin du magazine est apparu un sentiment de vide éditorial. Pour cette raison Sérgio Buarque et Prudente de Moraes Neto fondèrent conjointement la revue *Estética*[86], qui avait une vision plus critique du modernisme mais gardait pour objectif de continuer à faire connaître les publications des membres du mouvement.

[85] MONTEIRO, Pedro Meira, *op. cit.*, p. 59.

São Paulo, 29 [de julho de 1922]

Sérgio

Carta recebida. — Próxima Klaxon sai uma saudação nossa a Graça Aranha — Será pelo artigo sobre Guiomar ou pelo « Homenzinho » que o homem da Árvore Nova resolveu suspender o ataque? — Perdi versos do Couto « Cinema do Arrabalde ». Manda-me outra cópia. Farei com que fiquem mais bem dispostos que os do n. 3 — E António Ferro quando virá? Saúda-o por KLAXISTAS. — Porque não aproveitas para vir com ele? Traze alguma coisa tua — Manda-me a *Noite,* com as entrevistas. Responderei a elas. Há dia certo de saírem tais artigos? Não compro a Noite, nem desejo comprá-la. — As « Luzes e Regrações » são escritas por todos os Klaxistas. Porque não nos mandas tu mesmo algumas? — Escrevi ao Couto. —

Um abraço forte

Do

Mário (Traduction libre de l'auteur).

[86] Les volumes de septembre 1924, janvier-mars 1925, avril-juin 1925 peuvent être consultés en ligne sur : https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/estetica

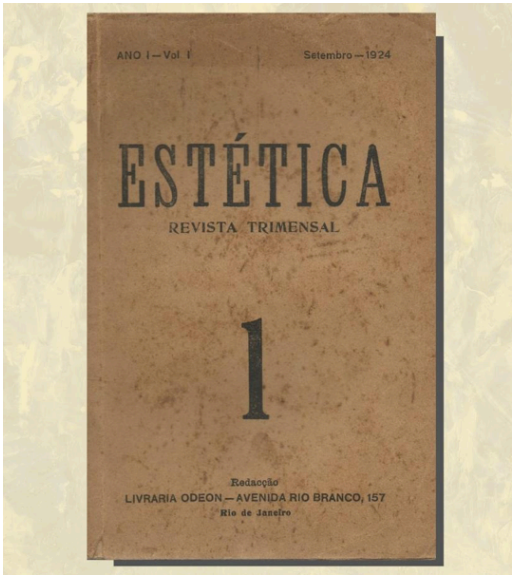


Figure 5 - Couverture de l'édition nº 1

Selon l'historienne Monica Pimenta Velloso, la revue *Estética* « souligne la nécessité de la brésilianité, de créer un temps d'expérimentation et d'intervalles pour parvenir à la construction d'une pensée propre et originale »[87]. Cette expérience qui sera proposée pour la construction de la *brasilidade*[88] s'inscrit dans la lignée de ce que Mário de Andrade découvre en 1924[89] et qui a influencé plus tard son *Ensaio sobre a música brasileira* (l'Essai sur la musique brésilienne), et par conséquent les compositeurs de cette génération, comme nous le verrons dans les analyses proposées par Camargo Guarnieri dans le troisième chapitre.

Comme vous avez pu le voir jusqu'à présent, Sérgio Buarque a étudié le droit, mais en réalité il a été plus impliqué dans des questions qui touchaient d'autres domaines. Son activité journalistique s'intensifie au cours des années 1920. En 1929 il est nommé correspondant d'*O Jornal* (des *Diários Associados*)[90] par Assis Chateaubriand et s'installe alors en Allemagne afin de pouvoir couvrir la situation mouvementée que la République de Weimar vivait à cette époque. Au cours de son séjour qui a duré environ un an et demi, Buarque de Holanda a suivi les cours de l'historien Friedrich Meinnecke à l'Université de Berlin et il a approfondi sa compréhension de la langue allemande au

[87] PIMENTA VELLOSO, Mônica, « As modernas sensibilidades brasileiras » (Les modernes sensibilités brésiliennes), *Nuevo Mundo Mundos* Nuevos, en ligne, consulté le 8 mai 2023, http://journals.openedition.org/nuevomundo/1500

« enfatizam a necessidade da brasilidade criar um tempo-experimento e intervalar, para, em seguida, voltar se para a construção de um pensamento próprio e original ». (Traduction libre de l'auteur).

[88] Ce mot est utilisé pour exprimer ce qui est représentatif de la culture et de la société brésiliennes.

[89] En 1924, Mário de Andrade participe à ce projet de voyages de découverte du Brésil. En avril de cette même année, il parcourt la campagne de l'État de *Minas Gerais* en compagnie de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, René Thiollier, Dona Olívia Guedes Penteado et Paulo Prado.

[90] En 1924, l'homme d'affaires Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, dit « Chatô », acquiert son premier journal : *O Jornal* de Rio de Janeiro. Il rejoint ainsi le réseau national des *Diários Associado*s, un groupe de presse d'une portée et d'une importance sans précédent au Brésil à cette époque.

Cf. http://www.arquivoestado.sp.gov.br/exposicao_diariosassociados/historico.php, consulté le 30 avril 2023.

contact des œuvres d'Ernst Kantorowicz, Leopold von Ranke, Carl Schmitt, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies, Werner Sombart et Max Weber[91].

Par ailleurs, pendant son séjour en Allemagne, Sergio a travaillé pour le magazine bilingue DUCO, dans lequel il a essayé d'expliquer le Brésilien aux Européens - une tâche qui n'est pas facile, selon l'auteur[92]. Selon ses propres dires, « ce n'est que lorsque vous êtes loin que vous pouvez voir votre propre pays dans son ensemble. Vous le regardez d'un point de vue différent. Et le Brésil n'est pas facile à comprendre ; c'est difficile »[93]. Dans son désir de mieux comprendre et expliquer le Brésil, alors qu'il est immergé dans la culture allemande et attentif aux publications du pays ainsi qu'au contexte politique du moment, Buarque de Holanda a travaillé à la collecte de matériau et à la rédaction d'essais sur la nationalité, dont certains seront utilisés dans *Raízes do Brasil*.

Pendant son séjour en Allemagne, Buarque assiste avec inquiétude à la naissance et à la croissance du Parti national-socialiste allemand qui, en 1930, élit 107 députés[94]. Avec le climat d'instabilité et la fermeture des publications de DUCO Sérgio Buarque retourne au Brésil en 1931[95].

Selon l'historien Sérgio Costa, à son retour à Rio de Janeiro en 1931, Buarque de Holanda continue de travailler comme journaliste, bien qu'il ait déjà décidé de se consacrer à l'historiographie. En tout cas, il emporte dans ses bagages un long manuscrit contenant une « théorie de l'Amérique »[96]. Alors que le manuscrit complet n'a jamais été publié, deux chapitres de *Raízes do Brasil* sont basés sur ce matériau.

Cela nous amène à une année très importante, sur laquelle nous aimerions nous attarder un peu. En 1936, il publie un livre fondamental intitulé *Raízes do Brasil*. Ce titre peut être interprété de différentes manières : c'est l'auteur qui cherche à comprendre le Brésil en se penchant sur l'histoire de sa colonisation ; c'est aussi l'idée que le développement n'est pas quelque chose de linéaire, mais qu'il y a des bifurcations et qui'il se déroule sur plusieurs fronts ; En même temps, comme nous le

---

[91]Cf. COSTA, Sérgio, « O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda » (Le Brésil de Sérgio Buarque de Holanda), *Revista Sociedade e Estado*, vol. 29 nº 3, 2014, p. 826.

[92] RAMBO, William Amaral dos Passos, *Do modernismo ao ensaio histórico: o percurso de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1936)* [Du modernisme à l'essai historique : la trajectoire de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1936)], mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul, 2018, p. 55.

[93] *Ibid.* p. 55.

« Só quando você está longe é que consegue ver seu próprio país como um todo. Você o encara sob uma perspectiva diferente. E o Brasil não é fácil de entender; é difícil. » (Traduction libre de l'auteur).

[94] Cf. ZERBETTO, Rafael Henrique, « Alguns eventos importantes para a elaboração de uma biografia de Sérgio Buarque de Holanda » (Quelques événements importants pour l'élaboration d'une biographie de Sérgio Buarque de Holanda), *Revista do SETA*, v. 6, Unicamp, Campinas, 2012, p. 329.

[95] *Ibid*., p. 239.

[96] Cf. COSTA, Sérgio, *op. cit.*, p. 827.

verrons tout au long des chapitres, le mot « racines » est utilisé à plusieurs reprises pour montrer que le colonisateur portugais n'avait pas l'intention de s'enraciner sur le nouveau continent.

Le Brésil du début du XX^{e} siècle a pour caractéristique d'être un jeune pays républicain dont la situation politique est dominée par les différentes oligarchies agraires (principalement São Paulo dont l'essor économique est lié au café et Minas Gerais, grand producteur de lait). Dans ce contexte les classes moyennes et les classes populaires commencent à se mobiliser pour manifester leur mécontentement face au gouvernement. Nous voudrions souligner que les événements politiques ou les réformes qui ont eu lieu au Brésil sont, à cette époque, toujours venus de la haute hiérarchie et ont eu pour seul but de maintenir les privilèges de l'aristocratie lettrée du pays - Buarque s'attarde beaucoup sur ce point.

> Il est curieux de constater qu'au Brésil les mouvements apparemment réformateurs sont presque toujours allés du haut vers le bas : ils ont eu une inspiration intellectuelle, pourrait-on dire, aussi bien que sentimentale. Notre indépendance, les conquêtes libérales remportées au long de notre évolution politique ont surgi comme par surprise ; la grande masse du peuple les a reçues avec indifférence ou hostilité[97].

Même avec les protestations qui ont eu lieu au début des années 1930, il y a eu un coup d'État qui a déclenché une dictature, dirigée par Getúlio Vargas, et qui a marqué la fin de la première république[98].

Dans le contexte troublé dans lequel se trouvait le pays, Sérgio Buarque de Holanda a tenté à travers *Raízes do Brasil* d'expliquer la situation du pays en se penchant sur le passé, et par conséquent sur l'entreprise de colonisation de l'Amérique portugaise, ses racines (qui dans ce cas précis correspond à un non- enracinement car le Portugais n'a jamais voulu s'enraciner au Brésil). Il cherche des hypothèses pour expliquer le retard économique du pays. Dans la préface de la deuxième édition du livre, le chercheur Antonio Cândido[99] dit que Casa *Grande & Senzala* (1933)[100] de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936) de notre auteur et *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) de Caio Prado

---

[97] HOLANDA, Sério Buarque de, *Racines du Brésil*, éditions Gallimard, Paris, 1998, p. 255.

[98] COSTA, Sérgio, *op. cit.*, p. 828.

[99] Antonio Candido de Mello e Souza (Antônio Cândido) a été pendant de longues années le plus illustre enseignant de l'Université de São Paulo (USP), l'un de ses piliers, tant au plan national qu'international. Il s'est démarqué par son activité en tant qu'essayiste, professeur spécialiste de littérature comparée et l'un des principaux critiques littéraires brésiliens.

[100] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974.

FREYRE, Gilberto, *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (Maison de maître et senzala : la formation de la famille brésilienne dans le cadre de l'économie patriarcale), 48ème édition, éditions Global, São Paulo 2003.

Júnior expriment une pensée intellectuelle radicale qui a fait face à la dictature et qui a encore résisté et influencé une génération à réfléchir et à penser le pays[101].

Raízes do Brasil est divisé en sept chapitres[102], dans lesquels l'auteur travaillera avec une idée dialectique, c'est-à-dire une méthodologie de concepts opposés. La vision de la réalité historique résulte de l'examen simultané des deux faces de la médaille. Dans cette situation de miroir, l'auteur oppose les pays de la périphérie comme la Russie, les pays des Balkans, l'Angleterre et en l'occurrence la péninsule ibérique - le Portugal et l'Espagne - au reste de l'Europe. Selon lui, les pays du premier groupe sont moins touchés par l'européanisme et conservent un patrimoine qui leur permet d'évoluer de leur côté. Le Portugal étant un pays qui avait déjà eu des contacts avec d'autres cultures, ayant été sous la domination des Arabes du VIII[e] au XV[e] siècles, possédait des techniques de navigation très avancées et se trouvait dans une position géographique très privilégiée par rapport aux autres pays européens : il disposait d'une façade maritime. De plus, Buarque de Holanda souligne la nécessité de comprendre que le Brésil tient son héritage d'un pays ibérique et il explique progressivement cette thèse tout au long du livre[103].

Dans cette aventure de découverte de nouvelles terres, les Portugais ont réalisé l'une des plus grandes missions des nations. Cette exploration sous les tropiques, cependant n'a été en aucun cas méthodique, encore moins rationnelle. Selon l'auteur, les choses se sont passées avec « négligence et désinvolture »[104]. Buarque de Holanda utilise la dialectique pour exposer les conceptions de deux colonisateurs - l'aventurier et le travailleur[105].

Pour les uns, l'objectif final, le but de tout effort, le point d'arrivée, revêt une importance si capitale qu'il se dispense de tous les processus intermédiaires, tenus pour secondaires, quasi superflus. Leur idéal serait de cueillir le fruit sans planter l'arbre. Ce type humain ignore les frontières. Tout dans le monde se présente à lui avec une généreuse ampleur, et s'il rencontre un obstacle à ses ambitieux projets, il sait transformer cet obstacle en tremplin. Il vit d'espaces illimités, de vastes projets, d'horizons lointains. Le travailleur, au contraire, est celui qui remarque d'abord la difficulté à vaincre, et non le succès à obtenir. L'effort lent, peu rémunérateur, continu, qui mesure cependant toutes les possibilités de gaspillage et sait tirer le plus grand profit de la moindre chose, fait sens pour lui[106].

---

[101] CANDIDO, Antonio, Préface In: HOLANDA, Sério Buarque de, *op. cit.*, p. 9-10.

[102] Frontières de l'Europe, Travail et aventure, Héritage rural, Le semeur et le carrelage, L'homme cordial, Temps nouveaux et Notre révolution.

[103] Cf. HOLANDA, Sério Buarque de, *op. cit.*, p. 38.

[104] Cf. *Ibid.*, p. 58.

[105] Cf. *Ibid.*, p. 59.

[106] Cf. HOLANDA, Sério Buarque de, *op. cit.*, p. 59

Malheureusement, le Brésil n'a presque rien hérité de l'archétype du travailleur. Selon Sérgio, c'était une époque qui requérait des gestes et des exploits audacieux, ces traits étant plus adaptés à l'archétype de l'aventurier constamment à la recherche de grandes récompenses[107]. L'objectif des colonisateurs n'était donc que l'enrichissement facile et ainsi le nouveau monde n'a jamais été vu comme une colonie de peuplement, mais comme d'exploitation. Ne pouvant trouver des pierres précieuses, comme de l'or ou de l'argent, à leur arrivée, ils se sont tournés vers les ressources forestières et agricoles comme source de richesse : l'extraction du bois rouge (aussi connu sous le nom de bois de brésil) et la culture de la canne à sucre. Ils se sont installés sur la côte Nord-Est pour faciliter le flux de retour des produits vers la métropole. Le nombre de migrants portugais n'étant pas suffisant pour peupler ce nouveau territoire, la monarchie portugaise a encouragé le mariage des colons avec des femmes indiennes[108]et s'est également lancé dans la traite des esclaves, forçant les Africains au travail dans les grandes plantations.

Musicalement, le Brésil a aussi conservé son esprit aventurier. Sans la création d'institutions, comme les universités et les conservatoires, l'assimilation musicale s'est faite par l'imitation des genres venus d'Europe et d'Afrique. Selon le chercheur et guitariste Ivan Vilela, « l'incorporation d'éléments exotiques ne s'est jamais faite de manière linéaire ou sur instructions ; au contraire, l'absorption a été à la fois imitative et créative »[109]. Le chercheur appelle ce procédé « atout de l'ignorance », puisque c'est grâce à cette liberté d'appropriation que la musique brésilienne a pu créer une variété rythmique et mélodique aussi riche. Selon lui :

> Ce processus a servi de base solide à la structuration d'une culture brésilienne. Cet « atout de l'ignorance » a rendu l'art populaire auto-référentiel, même lorsqu'il cherche à imiter. Et cette auto-référence, fondée sur l'imitation a été la principale raison de la diversité et de la qualité exceptionnelle de notre musique populaire. La transmission de la musique en milieu populaire, qui se fait oralement et visuellement, est encore aujourd'hui la base de l'apprentissage musical[110].

C'est la raison pour laquelle de nombreux rythmes se ressemblent : en fait il n'y a pas de frontière, pas de méthode claire pour les déterminer ; du moins pas dans l'expérience qui se déroule dans la rue. L'académie et les universités ont peu à peu systématisé les cellules rythmiques et les

---

[107]Cf. *Ibid..*, p. 59.

[108] Cf. *Ibid.*, p. 81.

[109] VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 45

[110] VILELA, Ivan, *op. cit.,* p. 45.

« Este processo, ao nosso ver, serviu mais solidamente de base à estruturação de uma cultura brasileira. Este "trunfo da ignorância" fez com que a arte popular fosse auto referenciada, mesmo nos momentos em que tentava imitar. E essa auto-referência ao tentar imitar, foi a principal responsável pela diversidade e qualidade excepcional da nossa música popular. A transmissão musical no meio popular, que se processa de forma oral e visual, é ainda hoje a base do aprendizado musical popular ». (Traduction libre de l'auteur).

pratiques interprétatives. Ressemblance ne signifie pas qu'ils appartiennent à la même manifestation musicale : certaines cellules rythmiques se retrouvent dans des genres musicaux différents.

Du point de vue culturel, ce métissage a été invoqué par Mário de Andrade dans l'*Ensaio,* pour tenter d'expliquer la formation de la musicalité au Brésil.

Buarque de Holanda montre peu à peu comment les modèles existant dans les grandes villes européennes n'étaient pas adaptés à la réalité du Brésil.

> Au Brésil, l'organisation des métiers calquée sur les modèles apportés de la métropole a été perturbée par les conditions locales : prépondérance envahissante du travail esclave, industrie domestique qui assurait une relative indépendance aux riches mais en contrepartie gênait le commerce, et enfin, nombre réduit d'artisans libres dans la plupart des bourgs et des villes[111].

Une vie rurale se développe alors, centrée sur la figure du colon et de la maison de maître, qui a marqué la vie du Brésil colonial jusqu'à la découverte de l'or, au XVIII[e] siècle. Un flux migratoire va de pair avec la naissance de villes. Avec la figure du semeur, l'homme de la campagne - et du carreleur, l'homme de la ville -, Sérgio différencie le type de colonisation en Amérique portugaise et en Amérique espagnole. Pour lui, les Espagnols sont du type carreleur, car ils ont transformé la nature, s'organisant et créant des villes pour que leur nouveau chez soi soit une extension de la métropole, tandis que les semeurs portugais s'arrangeaient comme ils pouvaient, créant ainsi des villes irrégulières. Avec ses mots :

> La ville que les Portugais ont bâtie en Amérique n'est pas un produit de l'esprit, elle n'arrive pas à contredire le cadre de la nature, et sa silhouette épouse la ligne du paysage. Aucune rigueur, aucune méthode, aucune prévoyance, mais toujours cet abandon significatif que le mot *desleixo* [négligence] exprime bien, ce mot que l'écrivain Aubrey Bell considère comme étant aussi typiquement portugais que le mot *saudade*[112] et qui, selon lui, suppose moins un manque d'énergie que l'intime conviction que « cela n'en vaut pas la peine »[113].

Dans cette réalité si capricieuse où les relations et les modèles de gestion sont fondés sur les ordres et les souhaits des maîtres, le Brésilien a subi, comme l'affirme Antonio Candido, « le poids des relations empathiques »[114]. Il ajoute :

---

[111] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op. cit*., p. 83.

[112] *Saudade :* souvenir reconnaissant d'une personne absente, d'un moment passé ou de quelque chose dont on est privé.

« *Saudade* », dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, en ligne, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/saudade, consulté le 16 mai 2023.

[*Saudade* - Lembrança grata de pessoa ausente, de um momento passado, ou de alguma coisa de que alguém se vê privado. (traduction libre de l'auteur)].

[113] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op.cit*., p. 171.

[114] CANDIDO, Antonio, *Préface*, In : HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op.cit.*, p. 23.

> C'est pour cela qu'il n'aime pas les relations impersonnelles, typiques de l'État, et cherche à les réduire à son modèle personnel et affectif. Là où la famille exerce son poids, surtout dans sa forme traditionnelle, la constitution d'une société urbaine de type moderne est difficile. Dans notre pays, le développement de l'urbanisation a créé un « déséquilibre social dont les effets se font encore sentir de nos jours »[115].

Quant à la « cordialité », Buarque montre combien ce comportement est problématique pour les institutions car il masque la réalité, l'individu étant guidé dans ses choix par les émotions plutôt que par la raison, ce qui fragilise ainsi la structuration d'un ordre collectif et démocratique. D'après Candido : « l'homme cordial ne présuppose pas la bonté, mais seulement la prépondérance de comportements d'apparence affective, y compris dans les manifestations extérieures qui ne sont pas forcément sincères ou profondes, et s'opposent aux conventions de la politesse »[116].

Ces traits de l'homme cordial se compliquent lors du passage de la vie rurale à la vie urbaine. Dans les mots de Buarque « la démocratie au Brésil a toujours constitué un lamentable malentendu. Une aristocratie rurale et semi-féodale l'a importée et s'est arrangée pour l'accommoder, dans la mesure du possible, à ses droits et privilèges qui, dans le Vieux Monde, avaient été le but de la lutte de la bourgeoisie contre les aristocrates »[117]. Et Antonio Candido ajoute : « Nos mouvements « apparemment réformateurs » auraient été, en fait, imposés du haut vers le bas par les groupes dominants »[118].

Cette imposition de haut en bas se retrouve aussi dans la musique. La musique d'origine populaire, qui a influencé toute l'œuvre de Guarnieri, n'a pas été acceptée par l'élite aristocratique, qui s'est embourgeoisée en passant de la campagne à la ville, car elle apportait les traces d'un Brésil qu'elle n'acceptait pas puis qu'elle avait une origine liée aux Africains et non pas à l'aristocratie européenne. Guarnieri a vécu à un moment historique où les compositeurs se sont tournés vers les manifestations musicales nées de la rencontre des différentes ethnies qui se sont côtoyées au cours des siècles de colonisation. Il est important de souligner, ne serait-ce qu'en passant, qu'avant Guarnieri, d'autres compositeurs avaient déjà tenté de faire la même chose avec les moyens disponibles à l'époque - comme dans le cas de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno et Ernesto Nazareth - mais les auditeurs n'étaient pas prêts à accueillir cette musique.

---

[115] *Ibid*., p. 23.

[116] CANDIDO, Antonio, *Préface*, In : HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op.cit*, p. 24.

[117] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op.cit*., p. 254.

[118] *CANDIDO,* Antonio*, Préface,* In : HOLANDA, Sérgio Buarque de*, op.cit,* p. 26.

Sérgio Buarque a été partie prenante d'un moment de grande transformation du pays et *Raízes do Brasil* représente un effort de l'intelligentsia pour interpréter la société, l'économie, la culture et toute sa construction institutionnelle existant à ce moment-là.

Raízes do Brasil échappe au dogmatisme et ouvre le champ à la réflexion dialectique. L'auteur fonde son analyse sur la psychologie et l'histoire sociale, avec un sens aigu des structures, liant ainsi la connaissance du passé aux problèmes actuels. Il a considéré que le fait de mettre un terme à l'héritage du passé était un impératif pour le développement historique.

Chapitre II :
À la recherche de l'identité musicale brésilienne

2. 1. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo : l'entrée du folklore national à l'Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil



Figure 6 - Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicologue brésilien, Paris, 1970 - archives du photographe Alécio de Andrade

Esprit aux multiples talents, Luíz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) a exercé une grande influence au Brésil et à l'étranger comme musicologue et folkloriste, en plus d'avoir été l'intellectuel brésilien qui noua des liens étroits avec la France. Né à Rio de Janeiro en 1905, le jeune Luiz Heitor reçoit sa formation musicale à l'Institut national de musique de Rio de Janeiro, où il s'inscrit en 1924. Durant ses années d'apprentissage, il règne dans cet établissement une atmosphère moderniste, marquée par des discussions intenses sur la création d'une identité nationale dans les cercles artistique de Rio, à l'instar de ce qui se passe à São Paulo.

Durant ses années de formation musicale, Luiz Heitor écrit en parallèle des critiques musicales, collaborant aux journaux *O Imparcial* (L'impartial), de 1928 à 1929, et *A Ordem* (L'ordre), de 1929

à 1930. Dans une interview accordée au Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro (MIS - Museu da Imagem e do Som) en juillet 1972, il raconte ceci :

> Le fait d'écrire dans deux journaux, qui n'avaient pas un grand retentissement à vrai dire, m'a permis de nouer d'innombrables amitiés dans le monde musical de Rio de Janeiro. Parce que j'étais un critique assidu et que j'avais l'intention de renouveler le milieu musical de l'époque. J'ai même réalisé une longue série d'entretiens avec d'éminents musiciens sous le titre « De quoi a besoin la musique au Brésil ? ». J'ai interviewé Henrique Oswaldo, Francisco Braga, Paulo Silva, Charley Lachmund, J. Otaviano, et j'en oublie, pour cette série qui a été interrompue par l'incendie du journal. Cela signifiait que j'étais perçu avec une grande sympathie par les cercles musicaux brésiliens[119].

Il continue ainsi à collaborer à ces journaux jusqu'à 1930, année où le coup d'État de Getúlio Vargas entraîne de nombreux changements dans la situation du Brésil. Concernant cette période, Luiz Heitor nous explique :

> Durant cette période, Oscar Lorenzo Fernández a lancé son *Ilustração Musical* (Illustration Musicale). Un grand mensuel musical illustré, et il m'a invité à faire partie de sa rédaction. C'était en 1930. Une mauvaise année pour créer une revue musicale, car c'était une année prérévolutionnaire et beaucoup de choses ont pris fin. Y compris mon journal, *A Ordem*, qui a fini par être bloqué par les habitants de Rio de Janeiro lorsque la révolution de Getúlio Vargas a été victorieuse en octobre, parce qu'il disait toujours que les deux candidats rivaux, Getúlio Vargas et Júlio Prestes, étaient du vin du même tonneau et de la farine du même sac et, à l'époque, les gens passionnés par les idées de l'Alliance libérale n'ont pas pu avaler cela : le journal s'est trouvé bloqué et a fermé boutique. Cela a mis fin à mon expérience de critique musical, qui a duré trois ans, de 1928 à 1931[120].

Malgré les incertitudes politiques, les années 1930 sont pour l'auteur une période de bons souvenirs et de travail intense. Commençons par évoquer sa participation à la création et à la direction

---

[119] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, « Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Museu da Imagem e do som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972 » (Interview de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro, 17 juillet 1972), *Revista Brasileira de Música,* vol. 27, nº 1, 2014, p. 170.

« O fato de escrever em dois jornais, que no fundo não tinham grande repercussão, fez com que eu angariasse inúmeras amizades no meio musical do Rio de Janeiro. Porque eu fazia uma crítica assídua e que tinha pretensões de renovar o ambiente musical da época. Fiz mesmo uma longa série de entrevistas com músicos eminentes sob o título "De que precisa a música no Brasil?". Henrique Oswaldo, Francisco Braga, Paulo Silva, Charley Lachmund, J. Otaviano e não me lembro mais quem, foram entrevistados nessa série que foi interrompida pelo incêndio do jornal. Isso fez com que eu fosse sendo visto com bastante simpatia pelos meios musicais brasileiros ». (Traduction libre de l'auteur).

[120] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op.cit.*, p. 172.

« Nesse período Oscar Lorenzo Fernandez lançou sua *Ilustração Musical*. Uma grande revista musical, ilustrada, mensal, e me convidou para fazer parte de sua redação. Foi isso em 1930. Um ano mau para criar uma revista musical, porque era um ano de pré-revolução, e que muitas coisas acabaram. Inclusive o meu jornal, *A Ordem*, que acabou sendo empastelado pelo povo do Rio de Janeiro quando a revolução de Getúlio Vargas foi vitoriosa em outubro; porque *A Ordem* sempre havia escrito que os dois candidatos que se encontravam frente a frente, Getúlio Vargas e Júlio Prestes, eram o vinho da mesma pipa e farinha do mesmo saco, o que, na época, o povo, apaixonadíssimo pelas ideias da Aliança Liberal, não conseguiu engolir, e o jornal foi empastelado e acabou. Com isso terminou a minha experiência como crítico musical, que durou três anos, de 1928 a 1931 ». (Traduction libre de l'auteur).

de plusieurs revues. En 1931, il crée la *Revista da Associação Brasileira de Música*, dans le but de dynamiser la scène musicale de Rio[121]. Selon ses mots :

> La revue de l'Association brésilienne de musique était vraiment la prunelle de mes yeux à cette époque. J'ai créé une revue comme je la voulais et comme je pensais qu'elle devait être. Je dois dire qu'à cette époque j'étais profondément influencé par la présentation des magazines culturels français, austères, un peu vieillots, aux pages fermées, avec une composition typographique de la couverture. Et c'est à cela que ressemblait la revue de l'Association brésilienne de musique. Beaucoup de gens n'étaient pas d'accord, mais c'est sous cette forme qu'elle a été publiée pendant deux ans[122].

Plus tard, en 1934, Luiz Heitor participe à la création de la *Revista Brasileira de Música* (Revue brésilienne de musique), liée à l'Institut national de Musique de Rio de Janeiro, dirigé par Guilherme Fontainha. Initialement invité à occuper le poste de secrétaire, il est directeur et rédacteur en chef de 1934 à 1942, ce qui, selon Vasco Mariz, constitue l'un des sommets de sa carrière[123]. La même interview au MIS-RJ nous apprend directement de lui ce qui s'est passé pendant cette période :

> Guilherme Fontainha, qui fut un grand directeur, un homme d'un grand dynamisme, a décidé de créer une revue pour l'Institut National de Musique et m'a demandé d'en être le secrétaire de rédaction. J'ai beaucoup hésité, car mon amour pour ma modeste *Revista da Associação Brasileira de Música* était si grand que je ne voulais pas l'abandonner pour qu'elle meure : c'est bien ce qui est arrivé quand je me suis consacré à cette nouvelle publication officielle. Celle-ci disposait de ressources financières ; elle allait avoir un retentissement mondial, si bien qu'on la trouve désormais dans presque toutes les grandes bibliothèques musicales du monde[124].

---

[121] MARIZ, Vasco, *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo* (Trois musicologues brésiliens : Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo), éditions Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 136.

[122] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 171.

« A revista da Associação Brasileira de Música foi realmente naquele período a menina dos meus olhos. Eu fiz uma revista como eu queria e como eu entendia que devia ser. Devo dizer que naquele tempo eu estava profundamente influenciado pela apresentação das revistas de cultura francesas, severas, um pouco antiquadas, com as páginas fechadas, com uma capa composta tipograficamente. E assim era a revista da Associação Brasileira de Música. Muita gente não concordava com isso, mas ela sob essa forma foi publicada durante dois anos. (Traduction libre de l'auteur).

[123] MARIZ, Vasco, *op. cit.*, p. 136.

[124] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 175.

« Guilherme Fontainha, que foi um grande diretor, um homem de grande dinamismo, inventou de criar uma revista do Instituto Nacional de Música e me pediu que fosse o secretário de redação dessa revista. Eu hesitei muito, porque o meu amor pela minha modesta *Revista da Associação Brasileira de Música* era tão grande que eu hesitava em abandoná-la para que ela morresse, como aconteceu, para tomar conta dessa nova publicação oficial, que dispunha de recursos financeiros e que podia ser, como veio a ser, uma revista que teve um im- pacto mundial e que hoje em dia se encontra em quase todas as grandes bibliotecas de música do mundo ». (Traduction libre de l'auteur).

Comme mentionné précédemment, les années 1930 ont été une décennie intense dans la vie de notre auteur. En plein milieu de ses recherches pour les articles, la direction et le secrétariat de la revue, il postule au poste de bibliothécaire à l'Institut National de Musique de Rio de Janeiro.

> En cette année 1932, quelque chose d'important s'est produit dans ma vie. Après le décès du bibliothécaire de l'Institut National de Musique, Guilherme Theodoro Pereira de Melo, l'auteur de la première *História da Música no Brasil (*Histoire de la Musique au Brésil), du fait des circonstances, j'ai été, parmi beaucoup d'autres, candidat à ce poste. Et puis, évidemment, il y eu une bataille en coulisses, car c'était une époque où il n'y avait pas de concours, toutes les nominations dépendaient de la décision du gouvernement. Mon décret de nomination a été signé en juin 1932, Francisco Campos étant ministre de l'éducation et Getúlio Vargas président du gouvernement provisoire. Pendant sept ans, je suis devenu bibliothécaire et j'ai travaillé dans l'ancienne salle Henrique Oswald de l'Institut National de Musique, une salle de concert que le directeur de l'Institut de l'époque, Guilherme Fontainha, successeur de Luciano Gallet, avait transformée en bibliothèque. C'était une bibliothèque bien présentée[125].

Il s'avère que, pendant cette période où Luiz Heitor travaille comme bibliothécaire, il entretient une correspondance avec des intellectuels étrangers et commence ainsi à collaborer avec des institutions et des personnalités internationales. C'est ainsi qu'il rencontre le musicologue uruguayen Curt Lange[126], avec qui il entretient une amitié très importante et dont il partage le point de vue concernant l'étude du folklore et la vision panaméricaine de la musique[127]. Nous reviendrons sur ce point plus tard car cette expérience professionnelle a ouvert les portes de la carrière internationale de Luiz Heitor.

---

[125] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa dans, DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 174.

« Nesse ano de 1932 se passa na minha vida uma coisa importante. Tendo falecido o bibliotecário do Instituto Nacional de Música, que era Guilherme Theodoro Pereira de Melo, o autor da primeira *História da Música no Brasil*, por força das circunstâncias eu fui o candidato de muitos para esse lugar. E depois, evidentemente, de uma batalha de bastidores, porque era um tempo onde não havia concursos, todas as nomeações dependiam apenas da livre discrição do governo, e sendo o ministro da educação Francisco Campos e o presidente do Governo Provisório Getúlio Vargas, o meu decreto de nomeação foi assinado em junho de 1932. Durante sete anos eu passo a ser bibliotecário e funciono no velho salão Henrique Oswald do Instituto Nacional de Música, uma sala de concertos que o então diretor do Instituto, Guilherme Fontainha, que havia sucedido Luciano Gallet, transformara em biblioteca. Era uma biblioteca bem apresentada ». (Traduction libre de l'auteur).

[126] Franz Kurt Lange est né à Eilenburg, en Allemagne, le 12 décembre 1903, dans une famille bourgeoise aisée et cultivée, ce qui lui a permis d'obtenir un diplôme en architecture à l'Université de Munich et de recevoir en outre une excellente formation musicale. Il arrive en Amérique du Sud en 1923, peu après la Première Guerre mondiale, et devient rapidement citoyen naturalisé de l'Uruguay, adoptant la forme hispanisée de son nom de naissance, Francisco Curt Lange, sous laquelle il sera connu dans le monde entier. Par la suite, il s'installe à Montevideo, s'y marie et y entame une longue carrière, restant lié toute sa longue vie à cette ville.

« Francisco Curt Lange was born in Eilenburg, Germany, on December 12, 1903, to an upper-middle-class family with ample cultural background, which provided him a degree in architecture at the University of Munich, as well as excellent musical training, in addition to other studies. Curt Lange came to South America in 1923, soon after the First World War, and shortly thereafter became a naturalized citizen of Uruguay, changing his birth name, Franz Kurt Lange, to the spanish form through which he would be known throughout the world. Subsequently he made his home in Montevideo, the city in which he married, where he began his long career, and with which he maintained ties throughout the course of his long life. »

Cf. Les archives Curt Lange sur https://curtlange.lcc.ufmg.br/iguia_pgs/iguia03.htm , consulté le 19 septembre 2023.

[127] MARIZ, Vasco, *op. cit*. p. 136.

En plus des activités mentionnées ci-dessus, notre auteur s'est également impliqué dans la création, l'organisation et la direction de plusieurs associations. En 1930, il aide son ami Luciano Gallet à fonder l'*Associação Brasileira de Música* (L'Association Brésilienne de Musique), dont il est secrétaire de 1930 à 1934. Luiz Heitor raconte comment les choses se sont enchaînées lors de la création de l'*Associação :*

> Alfredo Gomes a commencé à me traiter avec beaucoup d'affection. Et un beau jour, la *Casa Carlos Wehrs*, qui publiait une petite revue musicale appelé *Weco*, m'a appelé (je ne me souviens plus si c'était le chef de la maison, Gustavo Rollerstein [Eulestein], que je connaissais bien, ou même le vieux Carlos Wehrs, je ne me souviens plus de qui il s'agissait). Il m'a demandé d'écrire un article pour cette revue, qui serait un numéro dédié à mon ancien professeur de piano à l'Institut National de Musique, João Nunes. C'était donc ma première tentative d'écrit musical sérieux : j'avais la responsabilité d'écrire un article de nature biographique et analytique, sur un homme que j'admirais et qui était l'un des bons compositeurs du Brésil. Je dois dire qu'Alfredo Bevilacqua, très malade, n'a été mon professeur à l'Institut National de Musique qu'en 1924. En 1925, je suis passé dans la classe de João Nunes. Cet article est donc paru dans le magazine *Weco*. Il a dû attirer l'attention de Luciano Gallet qui m'a ensuite demandé, également en tant que journaliste, de participer à la campagne qu'il avait lancée pour réagir contre le déclin de la musique sérieuse au Brésil. Une campagne qu'il voulait appeler « Réagir », mais Luís Fernandes s'est opposé de la manière la plus violente à ce titre, en disant : « Comment pouvons-nous, jeunes musiciens, appeler « Réagir » - ce qui rappelle la réaction, les réactionnaires - un mouvement visant à renouveler la Musique brésilienne ? ». De ce mouvement que Luciano Gallet voulait très dynamique, très ouvert même, car il avait très peur qu'il ne se sclérose en une association comme les autres, une association de concerts, est née par consensus général *l'Associação Brasileira de Música* (l'Association brésilienne de musique), fondée le 26 juin 1930 à Rio de Janeiro et dont j'ai été élu secrétaire. Le président était Luciano Gallet, qui avait été l'initiateur du mouvement[128].

De 1936 à 1947, Luiz Heitor est président de la *Sociedade dos Admiradores de Francisco Manuel* (Société des admirateurs de Francisco Manuel) et, pendant cette période, il est également

---

[128] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op. cit*., p. 171.
« Alfredo Gomes, que passara a me tratar com muito carinho. E um belo dia a Casa Carlos Wehrs, que editava uma pequena revista musical chamada *Weco*, me chamou (não me lembro se foi o chefe da casa, Gustavo Rollerstein [Eulestein], que eu conheci tão bem, ou mesmo o velho Carlos Wehrs, não me lembro quem foi) e me pediu para escrever um artigo para essa revista, que faria um número consagrado ao meu antigo professor de piano do Instituto Nacional de Música, João Nunes. Foi essa, pois, a minha primeira tentativa de letras musicais mais sérias, com a responsabilidade de escrever um artigo de caráter biográfico e analítico, de um homem que eu admirava e que foi um dos bons compositores do Brasil. Devo dizer que Alfredo Bevilacqua, muito doente, só foi meu professor no Instituto Nacional de Música em 1924. Em 1925 eu passei para a classe de João Nunes. Este artigo apareceu, pois, na revista *Weco* e deve ter chamado sobre mim a atenção de Luciano Gallet, que mais tarde me requisitou, na qualidade também de jornalista, para participar da campanha que ele havia lançado para reagir contra a decadência da música séria no Brasil. Campanha que ele queria intitular « Reagir », mas título contra o qual Luís Fernandes se opôs da maneira mais violenta, dizendo como é que nós, músicos moços, vamos intitular « Reagir » - o que faz lembrar reação, reacionário - um movimento destinado a renovar a música brasileira. Desse movimento - que Luciano Gallet queria muito dinâmico, muito oportunista mesmo, porque ele tinha muito medo de que ele se estratificasse sob a forma de uma associação como as outras, uma associação de concertos - foi desse movimento que nasceu, pelo consenso geral, a *Associação Brasileira de Música*, fundada a 26 de junho de 1930, no Rio de Janeiro, e da qual eu fui eleito secretário. O presidente era Luciano Gallet, que havia sido o iniciador do movimento ». (Traduction libre de l'auteur).

fondateur de la *Sociedade Pró Música* (Société Pro Música) dont il est secrétaire de 1937 à 1944 ; enfin, il est secrétaire général de l'*Associação de Artistas Brasileiros* (Association des artistes brésiliens) de 1939 à 1941. Ces institutions ont chacune sa propre vision, et pour objet d'organiser des concerts, récitals, concours et conférences axés sur la production musicale brésilienne et ses compositeurs passés et présents.

Luiz Heitor a une vocation pour l'enseignement, qui le suivra tout au long de sa carrière professionnelle, que ce soit dans le travail administratif, dans la recherche ou dans l'enseignement lui-même. En 1936, le compositeur brésilien Oscar Lorenzo Fernandez crée le *Conservatório Brasileiro de Música* (Conservatoire brésilien de musique) et invite Luiz Heitor à prendre en charge le nouveau cours d'histoire de la musique.

> En 1936, le *Conservatório Brasileiro de Música* est créé par Oscar Lorenzo Fernández. L'année suivante, celui-ci m'a invité à devenir professeur d'histoire de la musique dans ce conservatoire. J'avais déjà enseigné l'histoire de la musique dans une petite école de musique dirigée par Mme Alcina Navarro de Andrade, célèbre professeur à l'Institut National de Musique, mais qui avait créé sa propre école à Petrópolis. […] Elle m'avait été présentée par Maria Amélia de Resende Martins et avait été mon élève à Petrópolis[129].

À la fin des années 1930 commence un des épisodes les plus importants, non seulement pour notre recherche, mais pour l'avenir de la recherche musicale dans le pays : Luiz Heitor Correa de Azevedo postule au poste de professeur de folklore à l'Institut National. Il convient de noter qu'il s'agit du premier poste d'enseignement du folklore créé dans le pays. Dans le cadre de son dossier de candidature, il rédige un ouvrage intitulé *Dois Pequenos Estudos de Folclore* (Deux petites études de folklore)[130], dans lequel on trouve *Algumas reflexões sobre folcmúsica no Brasil (*Quelques réflexions sur la musique folklorique au Brésil) et *Caminhos da Música Sul-Americana* (Les chemins de la musique Sud-Américaine). Pour l'occasion, il prépare également une thèse intitulée *Escala, ritmo e melodia na música dos índios do Brasil* (La gamme, le rythme et la mélodie dans la musique des Indiens du Brésil)[131] qui, selon Mariz, « est une œuvre qui mérite aujourd'hui encore une lecture

---

[129] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 177.

« Em 1936 foi criado por Oscar Lorenzo Fernandez o Conservatório Brasileiro de Música. No ano seguinte ele me convidou para ser professor de História da Música desse conservatório. Eu já havia ensinado História da Música numa pequena escola de música mantida por dona Alcina Navarro de Andrade, professora famosa do Instituto Nacional de Música, mas que havia criado uma escola dela em Petrópolis. […] Havia sido me apresentada por Maria Amélia de Resende Martins e foi minha aluna em Petrópolis ». (Traduction libre de l'auteur).

[130] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *Dois pequenos estudos do folclore musical - Algumas reflexões sobre folcmúsica no Brasil - Caminhos da música sul-americana* (Deux petites études du folklore musical - Quelques réflexions sur la musique folklorique au Brésil - Chemins de la musique Sud-Américaine), Éditions Jornal do commercio, Rio de Janeiro, 1938.

[131] AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de, *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros* (Les gammes, le rythme et la mélodie dans la musique des Indiens du Brésil), thèse présentée au concours pour le poste de professeur de folklore à l'École nationale de musique de l'Université du Brésil, Rio de Janeiro, 1938.

attentive »[132]. Laissons Azevedo expliquer comment s'est déroulé le processus par lequel il est devenu professeur de folklore :

> En 1938, un poste que Luciano Gallet avait créé, à sa retraite, à l'Institut National de Musique, mais qui n'avait pas encore été pourvu, dut être mis au concours : Guilherme Fontainha essayait d'adapter l'établissement toujours davantage aux normes instituées par la réforme de 1931. Le poste de Folklore National fut donc mis au concours. De tous les côtés, on me suggéra : « pourquoi ne te présentes-tu pas à ce poste ? » Une telle chose ne m'était pas vraiment venue à l'esprit et j'hésitais beaucoup à le faire. J'ai finalement décidé de m'inscrire et je me suis présenté comme unique candidat. La seule difficulté que j'eus fut d'empêcher la nomination d'un professeur intérimaire avant le concours, car alors ce concours n'aurait peut-être pas eu lieu à ce jour. Mais avec un peu de travail, le soutien de quelques bons amis, dont le ministre Gustavo Capanema, le malentendu s'est dissipé. (On disait que le candidat en question était un protégé direct du ministre Capanema qui avait imposé sa nomination à l'Institut National de Musique : le ministre fut très contrarié de l'apprendre et ordonna que le concours se poursuive normalement). En 1939, je passai ce concours devant un jury composé de Brasílio Itiberê, alors professeur d'ethnographie musicale au *Conservatório de Canto Orfeônico* (Conservatoire de chant orphéonique) que Villa-Lobos avait créé, de Renato Almeida, l'auteur de la monumentale *História da música brasileira*[133] (Histoire de la musique brésilienne), et de Mario de Andrade[134].

Le musicologue Vasco Mariz aborde également ce passage concernant la réussite de Luiz Heitor à ce concours :

> Le succès fut total et enthousiasma les principaux journaux de Rio et de São Paulo. João Itiberê da Cunha (JIC), dans le *Correio da Manhã* (Le courrier du matin), déclara que « sa thèse n'était pas un mémoire de candidat. Elle constituait, par sa solidité, son éclat, sa facilité d'élocution, par son aisance, une véritable leçon inaugurale, "sorbonnique" et académique et, pour tout dire, plaisante ». Et Mário de Andrade pontifia du haut d'*O Estado de São Paulo* (L'État de São

---

[132] MARIZ, Vasco, *op. cit.*, p. 138.

« é um trabalho que até hoje merece uma leitura atenta ». (Traduction libre de l'auteur).

[133] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp. - Editores, Rio de Janeiro, 1942.

[134] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 177.

« Em 1938 uma cadeira que Luciano Gallet na sua reforma havia criado no Instituto Nacional de Música, mas que não havia ainda sido provida, devia ser posta em concurso, porque Guilherme Fontainha tratava de adaptar cada vez mais o estabelecimento às normas estabelecidas pela reforma de 1931. A cadeira de Folclore Nacional, portanto é posta em concurso. De muitos lados pessoas me sugeriram: "por que é que você não se candidata a essa cadeira?" Coisa que na realidade não havia passado pela minha cabeça e que eu hesitei muito em fazer. Finalmente resolvi me inscrever e concorri como candidato único. A única dificuldade que tive antes do concurso foi evitar que nomeassem um professor interino antes da realização do concurso. Seria possível que, se esse professor tivesse sido nomeado, [o concurso] não tivesse sido realizado até hoje. Mas isso com um pequeno trabalho, o apoio de uns bons amigos, junto ao ministro Gustavo Capanema, o mal-entendido passou (dizia-se que o candidato em questão era um protegido direto do ministro Capanema, que impunha a sua nomeação no Instituto Nacional de Música e o ministro ficou muito aborrecido quando ouviu falar nisso deu ordens para que o concurso seguisse normalmente). Em 1939, eu me submeti a esse concurso com uma mesa na qual se encontrava Brasílio Itiberê, então professor da cadeira de Etnografia Musical no Conservatório de Canto Orfeônico, que Villa Lobos havia criado, Renato Almeida, autor da monumental História da Música Brasileira, e Mário de Andrade. » (Traduction libre de l'auteur).

> Paulo) : « Je peux dire que l'on doit féliciter la science brésilienne. Cela en fera peut-être sourire beaucoup, qui ne sont pas convaincus qu'une classe de folklore musical soit un progrès. Peut-être même que certains seront gênés de voir que quelque chose d'aussi niais, l'écriture de petites chansons pleines de sottises, puisse être mêlé aux hautes pensées philosophiques et juridiques de l'Université. Mais c'est désormais un fait accompli : l'Université du Brésil dispose d'une classe de folklore[135].

Grâce à l'article publié par Luiz Heitor Correa de Azevedo dans le tome VI de la *Revista Brasileira de Música*[136], nous pouvons avoir accès au cours inaugural qu'il a donné le 25 mai 1939. Notre auteur dédie ce premier cours à la mémoire de son ami Luciano Gallet, responsable de la création de ce poste, et rappelle comment Gallet a été le pionnier d'une recherche sur le folklore plus rationnelle et systématique :

> Avec l'intelligence lucide qui l'emporte chez lui sur l'imagination ou l'instinct, indéfinissable et impulsif, dans le travail de création musicale, ce compositeur fut le premier à ressentir la nécessité d'études folkloriques dans la formation de compositeurs brésiliens. Vers 1920, il commença, pour sa propre information, des recherches sur notre musique populaire ; du point de vue artistique ces recherches se cristalliseront dans cette série d'œuvres admirables - certaines des œuvres les plus admirables écrites au Brésil, je le répète, soit par l'invention, soit par l'honnêteté au regard des racines ethniques de notre musique : les « Canções Populares Brasileiras » (Chansons populaires brésiliennes), rassemblées et harmonisées par lui, pour différentes combinaisons vocales, sans accompagnement ou avec accompagnement au piano. Parallèlement à ce travail de reconstruction artistique, le folkloriste prend des notes, fait des observations, rédige les délectables Mémoires envoyés au Congrès des Arts populaires, tenu à Prague, en 1928 ; après sa mort, ces notes et œuvres incomplètes ont été rassemblées dans le précieux volume publié par la *Casa Carlos Wehrs*, que je considère comme indispensable aux étudiants qui suivent ce cours : les *« Estudos de Folclore »* (Études folkloriques)[137] La véritable essence d'un observateur d'élite, minutieux et avisé, se révèle dans les pages de cet ouvrage, malheureusement fragmentaire, constitué d'un matériel incomplet et parfois informe (sans parler des Mémoires précités où, comme le dit Gallet lui-même, « il énumère ceci et cela, sans plus. Notes, descriptions, bibliographie, thèmes, tout a

---

[135] MARIZ, *op. cit.*, p. 138.

« O êxito foi total e transcendeu aos principais jornais do Rio e de São Paulo. João Itiberê da Cunha (JIC), no *Correio da Manhã*, afirmou que « sua dissertação não foi conversa de candidato. Constituiu pela segurança, pelo brilho, pela facilidade de elocução, pelo modo absolutamente à vontade, uma verdadeira aula inaugural, sorbônica e acadêmica e o que mais - apreciável ». E Mário de Andrade pontificou do alto de *O Estado de São Paulo*: « Poderei dizer que a ciência brasileira está de parabéns. Talvez muitos sorriam, nada convencidos de que seja algum progresso uma cadeira de folclore musical. Talvez mesmo alguns se envergonhem de ver uma coisa tão boba, escrever umas cantiguinhas erradas, entrelaçar-se com as altas cogitações filosóficas e jurídicas da Universidade. Mas agora é fato consumado: a Universidade do Brasil tem uma cadeira de folclore ». (Traduction libre de l'auteur).

[136] *Revista Brasileira de Música* (Revue brésilienne de musique), vol. 6, jan.-déc., éd. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1939.

[137]GALLET, Luciano, *Estudos de Folclore* (Études folkloriques), éditions Carlos Wehrs & Cia, Rio de Janeiro, 1934.

été transféré dans une œuvre plus étendue et plus longue »[138]. Œuvre avortée en raison de la disparition prématurée du compositeur[139].

Pour Luiz Heitor, assumer cette fonction à cette époque signifie poursuivre le travail et les efforts de Gallet, afin de prolonger ce qu'il a commencé et d'approfondir ces connaissances de manière plus scientifique, avec un esprit critique[140]. La création de cette discipline, axée sur l'étude du folklore de manière plus académique et scientifique est le reflet des changements institutionnels survenus depuis 1931. Au cours de cette année, l'*Estatuto das Universidades Brasileiras* (Le statut des universités brésiliennes) est créé par le ministre de l'éducation et de la santé publique, Francisco Campos, dans le but de créer un modèle unique d'enseignement universitaire. Cette proposition ne reçoit pas l'approbation unanime des enseignants. Une partie de ceux-ci sont des partisans enthousiastes de la centralisation de l'enseignement dans une seule institution universitaire, mais d'autres sont partisans de la décentralisation et de l'autonomie pédagogique et financière absolue des écoles et collèges polytechniques[141]. En ce qui concerne notre recherche et le contexte abordé ici, l'*Escola Nacional de Música* [142] est rattachée à l'Université do Rio de Janeiro (qui deviendra

---

[138] L'auteur donne les références de l'ouvrage de Gallet :

GALLET, Luciano, *Estudos de Folclore* (Études folkloriques), éditions Carlos Wehrs & Cia, Rio de Janeiro, 1934, p. 26.

[139] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, « Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil » (Introduction au cours de folklore national de l'École nationale de musique de l'Université du Brésil), *Revista Brasileira de Música,* vol. 6, 1939, p. 4.

« Compositor, foi o primeiro a sentir - com a sua lúcida inteligência, que nele primava sobre a imaginação ou o indefinível impulso instintivo, na faina da criação musical - foi o primeiro a sentir, dizia, a necessidade dos estudos folclóricos na formação dos compositores brasileiros. Por volta de 1920 ele inicia, para sua própria informação, pesquisas em torno de nossa música popular; artisticamente essas pesquisas se vão cristalizar nessa série de obras admiráveis - obras das mais admiráveis que se escreveram no Brasil, repito, quer como invenção, quer como honestidade em relação às raízes étnicas de nossa música: as « Canções Populares Brasileiras », por ele recolhidas e harmonizadas, para diversas combinações vocais, sem acompanhamento ou com acompanhamento de piano. Paralelamente a esse trabalho de reconstituição artística o folclorista toma suas notas, fixa observações, redige as suculentas Memórias enviadas ao Congresso de Artes Populares, reunido em Praga, em 1928; depois de sua morte torna-se possível a reunião desses apontamentos e trabalhos incompletos, no precioso volume editado pela Casa Carlos Wehrs e que reputo indispensável aos estudantes que frequentarem este curso: os « Estudos de Folclore ». O verdadeiro estofo de um observador de elite, minucioso e arguto, revela-se nas páginas dessa obra, infelizmente fragmentária, constituída de material incompleto e às vezes informe (sem exceptuar, mesmo, as citadas Memórias onde, como diz o próprio Gallet, « enumerou apenas isto e aquilo, sem mais. Anotações, descrições, bibliografia, temas, foi tudo transferido para trabalho mais pousado e com mais tempo » Trabalho malogrado pelo prematuro desaparecimento do compositor ». (Traduction libre de l'auteur).

[140] *Ibid.*, p. 5.

[141] BRAGGIO, Ana Karine, « A gênese da reforma universitária brasileira » (La genèse de la réforme universitaire brésilienne), *Revista Brasileira de História e Educação*, vol. 19, 2019, p. 14.

[142] « Créé comme Conservatoire de Musique, en 1841, par un groupe de musiciens, dont Francisco Manoel da Silva et Fortunatto Mazziotti. Le cours inaugural eut lieu dans une salle du Musée national le 13 août 1848, date marquant son inauguration effective.

Contrairement à d'autres initiatives de l'époque, le Conservatoire de Musique n'est pas né d'un acte du gouvernement impérial, mais de la volonté de professionnels soucieux d'assurer la perpétuation de leur art par un enseignement systématique. En même temps, il représentait l'une des étapes clés du processus de construction de la nation brésilienne, où la musique jouait un rôle de premier plan. Cependant, ces idéaux ne suffisaient pas à garantir le plein fonctionnement du Conservatoire. Sans siège propre et fonctionnant de manière précaire dans ses premières années, il est rattaché à l'Académie des Beaux-Arts et désormais placé sous la tutelle du gouvernement impérial.

Avec la République, l'enseignement musical redevient stratégique et l'ancien Conservatoire est rénové, laissant place, en 1890, à l'Institut national de musique (INM), dirigé par le compositeur Leopoldo Miguez. En tant qu'institution indépendante, l'INM a traversé l'Ancienne République. En 1931, au cours des premières années du gouvernement Vargas, l'INM est ajouté à l'Université de Rio de Janeiro et subit une réforme des programmes. Durant l'Estado Novo, en 1937, l'enseignement universitaire est de nouveau réformé,

l'Université du Brésil en 1937) et le programme d'études est structuré de manière plus académique. Par conséquent, la discipline folklorique enseignée par Luiz Heitor peut également être comprise comme le reflet de cet esprit de renouveau dans l'enseignement brésilien. Dans cette perspective scientifique, il disait que « ce cours de Folklore National, imaginé par Luciano Gallet pour s'adresser aux futurs compositeurs, pour lequel il faudra cependant faire plus de recherche que d'enseignement, plus enquêter que diffuser »[143].

Ainsi, Luiz Heitor souhaite une approche basée sur l'enseignement et la recherche. À cet effet, certains cours prennent la forme d'un séminaire, afin de permettre un meilleur dialogue entre l'enseignant et les étudiants sur la documentation originale abordée. Notre auteur a clairement un intérêt et une passion pour l'étude et la transmission du folklore à sa génération - et aux générations futures - de chercheurs et de compositeurs. Cependant, contrairement à Mário de Andrade, il ne le fait pas dans le but de les engager dans une esthétique nationale. Il se considère comme l'enseignant chargé de présenter et d'éveiller la curiosité de ses élèves, et ceux qui sont intéressés peuvent utiliser ces éléments dans leurs compositions. Il s'agit donc d'une approche de sensibilisation à la musique brésilienne, préférant recourir, comme il le dit lui-même, à la conviction plutôt qu'à la coercition[144].

Concernant cet aspect et la proposition de cours, Luiz Heitor explique :

> Si quelqu'un pensait que ce cours avait pour but d'apprendre à faire de la musique brésilienne, il se trompait complètement. Si quelqu'un pouvait supposer qu'il s'agissait d'une injonction, claire ou déguisée, visant à orienter les jeunes compositeurs vers le courant nationaliste, non seulement

---

l'École nationale de musique devenant l'une des unités de l'Université du Brésil. La dernière réforme a lieu en 1967, sous le gouvernement militaire, pour en faire l'École de Musique de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro ».

« Criada como Conservatório de Música, em 1841, por um grupo de músicos, entre os quais, Francisco Manoel da Silva e Fortunatto Mazziotti. A aula inaugural foi em uma sala do Museu Nacional em 13 de agosto de 1848, data que ficou marcada como a de sua efetiva inauguração.

Ao contrário de outras iniciativas da época, o Conservatório de Música nasceu não como ato do governo imperial, mas da vontade dos profissionais que se preocupavam com a continuidade de sua arte pelo ensino sistemático. Ao mesmo tempo representou um dos marcos do processo de construção da nação brasileira, onde a música tinha papel de destaque. Esses ideais não foram suficientes, entretanto, para garantir o pleno funcionamento do Conservatório. Sem sede própria e atuando de forma precária em seus primeiros anos, foi anexado à Academia de Belas Artes, ficando a partir de então sob a tutela do governo imperial.

Com a República, a educação musical voltou a ser considerada estratégica e o antigo Conservatório foi reformado, dando lugar, em 1890, ao Instituto Nacional de Música (INM), tendo à frente o compositor Leopoldo Miguez. Como instituição independente, o INM atravessou a República Velha. Em 1931, nos primeiros anos do governo Vargas, o INM foi agregado à Universidade do Rio de Janeiro e passou por reforma curricular. Durante o Estado Novo, em 1937, o ensino universitário foi mais uma vez reformado, surgindo a Escola Nacional de Música como uma das unidades da Universidade do Brasil. A última reforma ocorreu em 1967, durante o governo militar, quando passou a ser chamada de Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ». (Traduction libre de l'auteur).

Voir http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/212-educacao-superior-1690610854/8817-sp-1886801649, consulté le 30 septembre 2023.

[143] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, « Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil » (Introduction au cours de folklore national de l'École nationale de musique de l'Université du Brésil), *Revista Brasileira de Música,* vol. 6, 193., p. 6.

« este curso de Folclore Nacional, imaginado por Luciano Gallet para ser vir aos futuros compositores, no qual, porém, mais teremos de pesquisar do que de ensinar, mais investigar do que divulgar ». (Traduction libre de l'auteur).

[144] *Ibid.*., p. 8.

> il serait dans l'erreur mais, en outre, il insulterait les convictions les plus chères du professeur actuel qui ne tolère, en art, aucune restriction à la liberté de création, en dehors de celles universellement admises à l'école en matière de technique musicale[145].

Le programme alors envisagé par Luiz Heitor était composé de deux parties (la partie générale et la partie spéciale), chacune comportant plusieurs subdivisions, au total 26. Pour une meilleure visualisation du programme de cours, il nous semble important de mentionner tout le programme disciplinaire.

* * *

PROGRAMME DE LA DISCIPLINE NATIONALE DE FOLKLORE

Partie Générale

1. Introduction

1er *point* — Le folklore : histoire, définition et place dans l'ensemble des sciences anthropologiques.

2. Le peuple brésilien et sa formation

2ème point — La constitution ethnique du Brésil. Les Blancs et la sélection raciale.

3ème point — Les Indiens brésiliens.

4ème point — Les Noirs au Brésil.

3. Éléments folkloriques

5ème point — Les sectes religieuses afro-brésiliennes. La diffusion du culte *gêge-nagô* et ses déformations.

6ème point — Le catholicisme populaire au Brésil. Les saints, les fêtes et les processions.

7ème point — Les fêtes et les traditions populaires au Brésil.

8ème point — La poésie populaire brésilienne.

9ème point — Mythographie (1). Les différentes écoles et leurs postulats. Les mythes indigènes au Brésil.

10ème point — Mythographie (2). Les Amazones. Les mythes africains au Brésil. Les mythes nationaux et les régionaux.

Partie spéciale

1. Ethnographie musicale

---

[145] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *op. cit.*, p. 9.

« Se alguém pensou, jamais, que este curso se destinava a ensinar como se faz música brasileira, andou completamente enganado. Se alguém poude supor que ela representava uma injunção, clara ou disfarçada, no sentido de orientar para a corrente nacionalista os jovens compositores, além de estar enganado, fez injúrias às mais caras convicções do atual professor, que não tolera, em arte, quaisquer restrições à liberdade criadora, fora das que são admitidas, universalmente, na escola, a título de disciplina técnica ». (Traduction libre de l'auteur).

11ème point — La musique et le chant chez les Indiens du Brésil.
12ème point — Les instruments de musique utilisés par les Indiens du Brésil.
13ème point — Les danses indigènes au Brésil.

2. Processus d'acculturation
14ème point — Les racines européennes de la musique populaire brésilienne.
15ème point — Les traces d'influence indigène constatées dans le folklore musical brésilien.
16ème point — L'influence des Noirs dans la musique populaire brésilienne.
17ème point — Les instruments de musique afro-brésiliens.
18ème point — Les danses afro-brésiliennes.

3. Le folklore musical
19ème point — La musique populaire brésilienne et ses problèmes de rythme.
20ème point — La mélodie dans la musique populaire brésilienne. Les harmonies typiques.
21ème point — Les genres et les formes de la musique populaire brésilienne.
22ème point — Les instruments de musiques populaires au Brésil.
23ème point — Les danses populaires au Brésil.
24ème point — Les « autos » populaires au Brésil (1). Les origines. Les formations. Les autos d'origine ibérique : *Pastoris* et *Chegaças*.
25ème point — Les autos populaires au Brésil (2). L'influence indigène et noire dans ces festivités traditionnelles. Les *Gongos*. Les *Reisados*.

4. Conclusion
26ème point — Le folklore dans la musique académique brésilienne. Les tendances de la musique brésilienne contemporaine[146].

* * *

La pratique de la recherche sur le terrain a également été très bien planifiée et structurée par notre auteur. Avec la création de cette discipline pour l'étude du folklore brésilien, le *Centro de Pesquisas Folclóricas* (Centre de Recherches Folkloriques) voit le jour en 1943, comme branche de l'*Escola Nacional de Música* (l'École Nationale de Musique. Dans la publication nº 1 du *Centro de Pesquisas Folclóricas*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo dit que le but de cette institution est de conserver, analyser et diffuser le matériau musical recueilli à l'initiative de celle-ci ou d'autres institutions liées à la création d'une collection devant profiter aux chercheurs et à la science, le tout

[146] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil), publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1943, p. 9-11. (Traduction libre de l'auteur)

Voir *Programa da Cadeira de Folclore Nacional* (Programme de la chaire nationale de folklore) en annexe pour consulter la version originale en portugais.

en veillant à l'inclusion des étudiants du cours d'enseignement du folklore musical[147]. Il veut ainsi créer un véritable corpus de mélodies folkloriques recueillies par les étudiants en folklore, qu'elles soient populaires ou indigènes. Il prévoit également de créer un musée pouvant héberger et organiser les objets collectés lors des voyages, qu'il s'agisse de vêtements, de photographies, de cahiers et autres[148].

Dans cette même publication réalisée par le Centre de recherche folklorique, il a donné des instructions très spécifiques concernant la méthodologie, expliquant étape par étape le processus de recherche sur le terrain et de collecte de mélodies. Il présente ensuite des modèles de fiches utilisées pour collecter cette matière populaire, comme nous pouvons voir ci-dessous :

Instructions pour collecter des disques de musique folklorique brésilienne
Organisé par Luiz HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO

Professeur de Folklore National à l'École Nationale de Musique

1. La collecte sera réalisée par deux personnes, désignées par le professeur de la Chaire de folklore national de l'École nationale de musique : l'une devra être de préférence un expert en enregistrement et l'autre un expert en recherche sur le folklore musical.

2. Le premier sera responsable de la gestion de l'appareil d'enregistrement, de sa garde et de la garde des collections de disques vierges ou enregistrés transportés par l'expédition, ainsi que de la résolution des problèmes liés à la technique du son.

3. Le second est chargé d'établir les contacts avec la population, de réaliser les enquêtes, de remplir les formulaires de collecte et de sélectionner le matériau à collecter.

4. D'une manière générale, l'itinéraire de l'expédition sera organisé par le professeur de la Chaire de Folklore National de l'École Nationale de Musique, et il appartiendra aux membres de l'expédition, dans le respect de ces lignes générales, de décider des détails en fonction conditions dans les régions parcourues et de l'expérience locale qu'ils acquièrent.

5. La mission de ces collecteurs ne sera pas rémunérée. Pendant la période de collecte, ils verront tous leurs frais de déplacement pris en charge et recevront une indemnité journalière individuelle suffisante pour leur subsistance.

6. Les collecteurs sont priés de tenir un bref journal de voyage dans lequel ils mentionnent : a) le lieu où ils se trouvent, ou le transfert d'un lieu à un autre, effectué ce jour-là ; b) la quantité et la numérotation des disques enregistrés ; c) d'autres activités quotidiennes liées aux objectifs du voyage.

[147] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *op. cit.,* p. 15.

[148] *Ibid.*, p. 14.

7. L'un des chercheurs fera office de trésorier chargé de garder l'argent alloué à l'expédition et d'enregistrer en détail les frais de voyage et les primes versées aux informateurs.

8. Les primes versées aux informateurs nécessitent un reçu ; les frais de déplacement contrôlables à l'aide de moyens d'information courants, tels que les guides ferroviaires, les formulaires des compagnies maritimes, etc., ne sont pas soumis à la présentation d'un justificatif. Celui-ci est toutefois pratique lorsque les expéditionnaires louent des véhicules privés, tels que voitures, petits bateaux, etc., pour leur transport.

9. Les frais de déplacement des chercheurs seront payés d'un endroit à un autre, ou d'un endroit à des lieux d'information, mais pas le transport quotidien s'ils restent au même endroit.

10. Les primes aux informateurs doivent être dépensées judicieusement, en fonction des conditions régionales et en tenant compte uniquement des heures de travail perdues par l'informateur et son transport, dans le cas d'une convocation au lieu d'enregistrement.

11. Les indemnités journalières des expéditionnaires seront versées à l'avance à chacun d'eux, et seront justifiées, à la fin de l'expédition, par la présentation du journal visé au point 6.

12. Avant de procéder à toute série d'enregistrements, les chercheurs doivent se mettre d'accord avec des personnes réputées avoir une bonne connaissance de la région à explorer ; ils doivent écouter leurs conseils, les confronter à d'autres opinions et, s'ils doivent choisir entre ceux qui comprennent le folklore local et ceux du groupe populaire dans lequel ils travailleront, ils doivent toujours considérer ces derniers comme les plus légitimes.

13. Les disques enregistrés doivent porter un numéro sur les étiquettes des deux côtés suivis de la lettre A pour la 1ère face et de la lettre B pour la 2ème. En plus de ce numéro, les titres de chacune de leurs sections doivent être inscrits sur les étiquettes.

14. Les fiches, selon le modèle adopté, doivent être enregistrées au moment même de l'enregistrement, pour chaque section du disque, et doivent contenir le numéro du disque et les autres précisions demandées. Ces fiches constituent le document d'identification du matériau folklorique collecté.

15. Dans chaque section du disque, il est toujours conseillé enregistrer, si possible avec la propre voix de l'informateur, en plus d'autres informations possibles et demandes appropriées : a) le titre de la pièce ; b) le lieu de l'enregistrement ; c) la date. Il faut également faire entendre le « La » du diapason, afin de permettre de reconnaître en toute circonstance la hauteur exacte des sons de la mélodie.

16. Ne pas commencer pas un travail d'enregistrement sans avoir gagné la confiance de l'informateur, ou au moins l'avoir mis à l'aise grâce à une conversation cordiale préalable. À partir du moment où cette conversation devient informative et intéressante (par rapport à la

documentation du disque), commencer à l'enregistrer, de préférence sans que l'informateur ne s'en aperçoive.

17. Chaque fois que de longues sections parlées sont enregistrées, la vitesse de 33 tours par minute doit être utilisée, au lieu de 78.

18. Lors de l'enregistrement d'ensembles instrumentaux ou vocaux, écouter chaque partie séparément, afin de permettre par la suite la retranscription fidèle. Pour cela, rapprocher successivement chacun des instrumentistes ou chanteurs du micro, en laissant les autres plus éloignés que d'habitude.

19. S'il y a des instruments de musique dans l'ensemble à enregistrer, il est utile d'interroger les informateurs sur leur technique et leur nomenclature, en demandant une démonstration pratique de ce qu'ils affirment et en prenant note, dans le cas des instruments à cordes, de l'accord de chacun.

20. Ces instruments doivent également être photographiés et le formulaire correspondant rempli, selon le modèle utilisé dans la Classe Nationale de Folklore de l'École Nationale de Musique.

21. Chaque fois que cela est approprié, les expéditionnaires doivent également remplir les formulaires du Calendrier folklorique brésilien, selon le modèle utilisé dans cette même classe de folklore national[149].

Les modèles de fiches employés dans les recherches de terrain, soigneusement élaborés pour structurer et approfondir l'étude, sont disponibles dans les annexes consacrées à Luiz Heitor Corrêa de Azevedo[150].

Cette phase de 1939 à 1947 coïncide avec une période très chargée dans la vie de l'auteur, avec de nombreux cours, de nombreux articles publiés et de nombreuses rencontres avec différentes personnalités. À partir des nouvelles connaissances qu'il a acquises dans ses fonctions de secrétaire et bibliothécaire, Luiz Heitor se lie avec des personnes intéressées par la musique brésilienne et la musique latino-américaine. Cet intérêt commun ouvrira à notre auteur des opportunités de projection internationale. La première interaction se produit également grâce à la politique américaine du *Good Neighbor*[151], qui a conduit à un rapprochement des relations entre le Brésil et les États-Unis.

---

[149] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil), publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, Éditions Escola Nacional de Música/Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1943, p. 21-24.

Voir *Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira* (Instructions pour collecter des disques de musique folklorique brésilienne) en annexe pour consulter la version originale en portugais.

[150] Voir *Modelos de algumas fichas em uso na classe de folclore nacional da Escola Nacional de Música* (Modèles de quelques fiches en usage dans la classe de folklore nationale de l'Ecole Nationale de Musique) en annexe pour consulter la version originale en portugais ainsi que la traduction fraçaise.

[151] Le président Franklin Delano Roosevelt, prenant ses fonctions, est bien décidé à améliorer les relations avec les nations d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Sous sa direction, les États-Unis ont mis l'accent sur la coopération et le commerce plutôt que sur la force militaire pour maintenir la stabilité dans l'hémisphère. Dans son discours inaugural du 4 mars 1933, Roosevelt a déclaré : « Dans

En 1941, nous étions en pleine guerre et la politique du président Roosevelt était de pratiquer une politique de bon voisinage et de rapprochement avec les pays d'Amérique latine. Nous avons donc commencé à recevoir de nombreux musicologues des États-Unis venus rencontrer des Brésiliens. Certains de ces chercheurs, pour ne pas dire la quasi-totalité, venaient me voir car ils m'avaient déjà rencontré en tant que bibliothécaire à l'École de Musique. Comme bibliothécaire, je devais répondre à des demandes continuelles qui venaient de l'étranger. C'étaient des demandes de l'ancienne commission de coopération intellectuelle de la Société des nations, c'étaient des demandes d'universités américaines, des demandes de musique, de partitions. Il y avait surtout un professeur de langues romanes de l'Université de Californie, passionné de musique, que beaucoup connaissaient peut-être à l'époque : William Berrien. Celui-ci voulait faire connaitre la musique latino-américaine aux États-Unis, même s'il n'était pas musicien, et il est venu à plusieurs reprises au Brésil pour me voir. Je lui ai présenté notre ville et je lui ai présenté mes compatriotes, parmi lesquels Villa-Lobos. Il y avait Carleton Sprague Smith, qui reste l'un de mes meilleurs amis - nous vieillissons tous les deux, loin l'un de l'autre. Il y avait Lazar Saminski, le compositeur juif américain qui, je me souviens, est passé par le Brésil, chez moi, ce dont il m'a été très reconnaissant.

En raison de mes relations avec les milieux américains, il se trouve qu'en 1941, au moment où commençait cette série d'invitations du Département d'État et de fondations américaines pour visiter les États-Unis, je reçus une invitation en tant que consultant au sein la division musicale nouvellement fondée de l'Union panaméricaine.

En 1939, le Département d'État avait convoqué une Conférence Interaméricaine sur les Relations Musicales pour établir un plan de campagne visant à renforcer les relations musicales entre les pays des Amériques. L'un des résultats de cette conférence fut la création, grâce à un don de fondations américaines, d'une division musique au sein de l'Union panaméricaine. Le chef de cette division était Charles Seeger, éminent professeur, grand penseur et philosophe de la musique, passionné par ces travaux administratifs et organisationnels. C'est donc Charles Seeger qui m'attendait sur le quai, à New York lorsque j'y arrivai avec ma femme en 1941, à bord du *Brasil* qui était l'un des grands navires desservant la ligne Buenos Aires-New York. Pendant six mois, je vécus aux États-Unis, principalement à Washington, conseillant Charles Seeger sur les questions liées à l'Amérique latine. Mais aussi, selon la coutume américaine, je dus participer à

---

le domaine de la politique mondiale, je voudrais vouer notre nation à une politique de bon voisinage : le bon voisin, c'est le voisin qui se respecte résolument lui-même et, pour cette raison, respecte les droits des autres ».

« President Franklin Delano Roosevelt took office determined to improve relations with the nations of Central and South America. Under his leadership the United States emphasized cooperation and trade rather than military force to maintain stability in the hemisphere. In his inaugural address on March 4, 1933, Roosevelt stated: "In the field of world policy I would dedicate this nation to the policy of the good neighbor—the neighbor who resolutely respects himself and, because he does so, respects the rights of others. » Dans Office of the Historian, consulté le 19 septembre 2023.

Voir https://history.state.gov/milestones/1921-1936/good-neighbor#:~:text=President%20Franklin%20Delano%20Roosevelt%20took,maintain%20stability%20in%20the%20hemisphere

> d'innombrables congrès, conférences, colloques, apparitions dans les universités, ce qui signifie que ma production littéraire à cette époque était assez élevée[152].

Cette période de recherche et de résidence aux États-Unis est pour Luiz Heitor une expérience très importante. Contrairement à Mário de Andrade, qui s'est toujours tenu au courant des recherches de différents pays du monde sans jamais quitter le Brésil, Luiz Heitor peut vivre l'expérience académique de la recherche à l'étranger. Il a ainsi l'occasion de rencontrer d'autres personnalités, d'autres propositions de recherches folkloriques, d'autres institutions, etc. Selon Mariz, Luiz Heitor « a réalisé des reportages, écrit des articles, donné des conférences sur la musique brésilienne dans plusieurs institutions américaines et, à son retour au Brésil, il a rapporté un précieux matériel, fourni par la Bibliothèque du Congrès, pour poursuivre ses études sur le folklore au Brésil »[153]. Soutenu par le gouvernement américain, il s'engage dans des recherches ayant pour but la documentation phonographique du folklore brésilien :

> À mon retour des États-Unis, j'ai commencé une nouvelle activité inspirée, alors que j'étais à Washington, par mon ami Alan Lomax, qui dirigeait à l'époque les archives folkloriques de la Bibliothèque du Congrès à Washington. La Bibliothèque du Congrès disposait des ressources nécessaires pour enregistrer la musique folklorique dans tous les pays du monde. Tout a

---

[152] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, « Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Museu da Imagem e do som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972 » (Interview de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Musée de l'Image et du Son au Rio de Janeiro, le 17 juillet de 1972), Revista Brasileira de Música, vol. 27, nº 1, 2014., p. 179.

« Em 1941 estávamos em plena guerra e a política do presidente Roosevelt era a política da boa vizinhança e do estreitamento de relações com os países da América Latina. De maneira que começamos a receber inúmeros musicólogos dos Estados Unidos que vinham conhecer os brasileiros. Alguns desses elementos, para não dizer quase todos, vinham me procurar porque já me haviam conhecido como bibliotecário da Escola de Música. Eu, na minha qualidade de bibliotecário, tinha que atender aos pedidos que vinham do estrangeiro, e que eram constantes. Eram inquéritos da antiga comissão de cooperação intelectual da sociedade das nações, eram inquéritos de universidades americanas, pedidos de músicas, de partituras. Havia, sobretudo um professor de línguas românicas, que muitos conheceram talvez, William Berrien, naquele tempo da Universidade de Califórnia, apaixonado por música e propagava a música latino-americana nos Estados Unidos, embora ele não fosse músico, e que veio depois repetidamente ao Brasil e me procurava. Eu o apresentava à nossa cidade e a pessoas, entre eles Villa-Lobos. Havia Carleton Sprague Smith, que continua sendo um dos meus melhores amigos - estamos ambos envelhecendo, um longe do outro. Havia Lazar Saminski, o compositor judeu americano que me lembro que passou pelo Brasil, esteve em minha casa e me guarda disso uma grande gratidão.

Com essas minhas relações com os meios americanos, aconteceu que, em 1941, quando começa aquela série de convites do Departamento de Estado e das fundações americanas para a visita aos Estados Unidos, um desses convites me chega para servir como consultor de música na recém fundada divisão de música da União Pan-Americana.

Em 1939 o Departamento de Estado havia convocado uma Conferência Interamericana sobre as Relações Musicais para estabelecer um plano de combate a fim de estreitar as relações musicais entre os países das Américas. Um dos resultados dessa conferência foi a criação, graças à doação feita por fundações americanas, de uma divisão de música na União Pan-Americana. O chefe dessa divisão era Charles Seeger, um professor eminente, um grande pensador e filósofo da música, apaixonado por esses trabalhos de administração, de organização. Foi, pois, Charles Seeger que me esperou no cais de Nova Iorque quando em 1941 eu lá cheguei com minha mulher, a bordo do *Brasil*, que era um dos navios, dos grandes navios, que fazia a linha Buenos Aires - Nova Iorque. Durante seis meses eu vivi nos Estados Unidos, sobretudo em Washington, aconselhando Charles Seeger em questões relacionadas à América Latina. Mas também, segundo o costume americano, obrigado a participar de um sem número de convenções, de congressos, de colóquios, de aparições em universidades, que fizeram com que a minha produção literária nesse tempo fosse bastante elevada. » (Traduction libre de l'auteur).

[153] MARIZ, Vasco, *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo* (Trois musicologues brésiliens : Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo), Éditions Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 138.

« fez relatórios, redigiu artigos, proferiu conferências sobre música brasileira em várias instituições americanas e, ao regressar ao Brasil, trouxe precioso equipamento, cedido pela Biblioteca do Congresso, para prosseguir seus estudos de folclore no Brasil. » (Traduction libre de l'auteur).

> commencé avec les très riches archives sur le folklore américain, avec des enregistrements réalisés par Alan Lomax et son père, qui, comme Alan, a consacré toute sa vie à collecter du matériau musical folklorique. Mais à partir de 1941, les ressources de la Bibliothèque du Congrès ont permis de créer une archive mondiale du folklore et Alan Lomax m'a proposé d'apporter des appareils d'enregistrement, des centaines de disques et un budget spécial pour organiser des expéditions de collecte de musique folklorique au Brésil. Tout cela était très stimulant, très intéressant, et j'ai accepté. Lors du voyage retour à Rio de Janeiro, j'ai voyagé avec un ou deux excellents enregistreurs et rapporté un stock important de disques. Et dès 1942, l'année de mon retour à Rio de Janeiro, j'ai commencé à articuler ces premières recherches[154].

Dans ce moment d'échange d'expériences entre le Brésil et les États-Unis, les trajectoires de Luiz Heitor Correa de Azevedo et du compositeur Camargo Guarnieri se croisent. Comme Mário de Andrade, Luiz Heitor voit dans la figure de Guarnieri la continuité d'une recherche musicale sonore qui a atteint des niveaux internationaux avec Villa-Lobos. En conséquence, il est un partisan enthousiaste de sa production[155]. Dans ses fonctions de secrétaire de la division musicale de l'Union panaméricaine, d'août 1941 à janvier 1942[156], Azevedo fait tout son possible pour aider Guarnieri, en promouvant son rôle d'avant-garde et l'importance de l'œuvre qu'il est en train de construire. Grâce au canal de communication ouvert par Luiz Heitor avec Charles Seeger, Guarnieri reçoit des commandes d'œuvres de la part de Seeger, telles que les œuvres orchestrales *Encantamento*, *Abertura concertante*, *Concerto n° 1 para violino* (Concerto nº 1 pour violon) et *Sinfonia 1*. Dans ce même contexte, Guarnieri reçoit une bourse pour un séjour aux États-Unis entre 1942 et 1943[157]. Outre la commande d'œuvres, il travaille également avec Carleton Sprague Smith et aide celui-ci dans ses

---

[154] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 182.

« No meu regresso dos Estados Unidos eu comecei uma atividade nova e que me foi inspirada enquanto estive em Washington pelo meu amigo Alan Lomax, que naquele momento dirigia o arquivo de folclore da Biblioteca do Congresso de Washington. A Biblioteca do Congresso tinha recursos para fazer a gravação de música folclórica em todos os países do mundo. Ela começava com um arquivo do folclore americano ri- quíssimo, com gravações feitas por Alan Lomax e pelo seu pai, que durante toda a vida consagrou, como Alan, suas atividades a essa coleta do material músico folclórico. Mas a partir de 1941, os recursos da Biblioteca do Congresso permitiram constituir um arquivo mundial de folclore e Alan Lomax me propõe trazer para o Brasil aparelhos gravadores, centenas de discos e uma verba especial para organizar expedições para colher música folclórica. Isso tudo era muito convidativo, muito interessante, e eu aceitei. Na viagem que fiz para o Rio de Janeiro viajei com um ou dois gravadores excelentes e com um grande estoque de discos. E já em 1942, o ano em que cheguei ao Rio de Janeiro de volta, comecei a articular essas primeiras pesquisas ». (Traduction libre de l'auteur).

[155] CAVALCANTI, Jairo José Botelho, *Luiz Heitor Correa de Azevedo na historiografia nacional brasileira: História, ideologia e sociabilidade* (Luiz Heitor Correa de Azevedo dans l'historiographie nationale brésilienne : histoire, idéologie et sociabilité), thèse de doctorat, Université de São Paulo (USP), São Paulo, 2011, p. 51.

[156] TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja, *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939 - 1948)* (Panaméricanisme, propagande et musique classique : les États-Unis et le Brésil [1939 - 1948]), thèse de doctorat, Université de São Paulo, 1998, p. 47.

[157] EGG, André, « Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas » (Musique de concert au Brésil : le modernisme musical et ses circulations transatlantiques), *Revista da USP*, nº 123, 2019, p. 65.

recherches sur le terrain au Brésil[158]. Cet épisode de la vie du compositeur sera évoqué plus loin dans le sous-chapitre « Camargo Guarnieri : une voix majeure du nationalisme moderniste ».

En avançant dans le temps, nous arrivons à une période très importante de la carrière de Luiz Heitor : les années où il travaille à l'UNESCO. Concernant l'importance du rôle de Luiz Heitor Correa de Azevedo, sa disciple, également folkloriste et enseignante, Dulce Martins Lamas (1941-1992)[159], affirme ce qui suit :

> Ce Brésilien a joué un rôle important, à un moment historico-politique de l'Europe, dans l'organisation musicale de l'après-guerre. Dans les coulisses de l'UNESCO, et presque toujours dans l'anonymat, il a travaillé avec un dévouement extraordinaire à la réorganisation et à l'amélioration des institutions musicales internationales[160].

Nous présentons un long passage dans lequel Luiz Heitor explique comment s'est produit ce grand changement international dans sa vie :

> En 1947 a eu lieu mon premier voyage en Europe et, par conséquent, une complète transformation de ma vie. Ce voyage en Europe s'est fait à l'instigation des Portugais. Gastão de Bettencourt, qui s'occupait des questions brésiliennes au secrétariat de la propagande au Portugal, avait eu l'idée d'organiser un congrès de folklore luso- brésilien. Naturellement, pour ce faire, il a tenu à s'appuyer sur le professeur de l'une des seules chaires de folklore qui existait au Brésil à l'époque : moi-même, à l'École de musique. Il a également invité Luís da Câmara Cascudo et Renato Almeida. En 1947, nous devions tous partir pour l'Europe sur un navire portugais appelé *Vera Cruz*. Finalement, Renato n'a pas pu partir parce que le ministère des Affaires étrangères a convoqué une grande conférence des chanceliers des Amériques à Rio de Janeiro, au palais de Tiradentes, une conférence de grande responsabilité ; et Renato Almeida, fonctionnaire du ministère et responsable précisément pour son service d'information, a dû rester à Rio de Janeiro. […]
>
> Mais depuis le Brésil, l'idée m'est venue qu'étant à Lisbonne, il serait intéressant de visiter Paris : c'était l'occasion. J'ai consulté Paulo Carneiro, qui était venu au Brésil et était responsable de la délégation brésilienne à l'Unesco. Il m'a recommandé d'écrire à quelqu'un que j'avais très bien

---

[158] *Ibid.,* p. 64.

[159] Dulce Martins Lamas, élève de Luiz Heitor dans la promotion de 1944, travaille comme technicienne chercheuse au Centre de recherche folklorique de 1949 à 1958; en 1959, elle devient professeur de folklore musical et d'autres matières dans les cours de premier cycle et des cycles supérieurs de l'École de Musique et de l'École des Beaux-arts de l'UFRJ. Dans son travail de recherche, elle suivra le chemin du maître et apportera d'importantes contributions à l'étude du folklore musical.

Cf. CAVALCANTI, Jairo Botelho, « A correspondência de Luiz Heitor com Dulce Lamas: Uma dimensão histórica » (La correspondance de Luiz Heitor avec Dulce Lamas : une dimension historique), *Revista Brasileira de música*, vol. 27, nº 1, 2014, p. 94.

[160] MARIZ, Vasco, *op. cit.*, p. 151.
« esse brasileiro teve uma atuação relevante num momento histórico-político da Europa, isto é, na organização musical do após-guerra. Nos bastidores da UNESCO, e quase sempre anonimamente, couve-lhe trabalhar com extraordinário devotamento pela reorganização e soerguimento das instituições musicais internacionais. » (Traduction libre de l'auteur).

connu aux États-Unis, Gustavo Duran, un exilé espagnol aux États-Unis qui était à l'époque directeur de la division des Arts et des Lettres à l'Unesco. J'ai donc écrit à Gustavo Duran pour lui dire : « Je suis à Lisbonne ; si vous avez un prétexte pour m'inviter à Paris pour faire quoi que ce soit, n'importe quel travail à l'Unesco, j'en serais ravi ». Mais je n'ai reçu aucune réponse de sa part.

En revanche, à Lisbonne, l'ambassade du Brésil a reçu un télégramme d'un inconnu, signé « Maiu », m'invitant à faire partie d'un comité d'experts réuni pour élaborer un programme de l'Unesco sur la philosophie et les sciences humaines. J'ai accepté immédiatement sans savoir exactement ce que j'allais faire dans ce comité d'experts. En arrivant à Paris, je me suis rendu compte que la musicologie était considérée comme une des sciences humaines et que je n'étais pas le seul homme de formation musicale à faire partie de ce groupe d'experts, puisque Paul-Marie Masson, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne, y siégeait également. C'est donc pour faire partie de ce groupe d'experts que j'ai quitté Lisbonne en septembre 1947 pour me rendre à Paris, où je n'ai plus trouvé Gustavo Duran à ce poste : il l'avait quitté et c'est pour cela qu'il ne m'avait pas répondu. J'ai retrouvé, comme chef intérimaire de cette division, une vieille amie de l'époque où j'étais à Washington, Vanett Lawler, qui avait vu ma correspondance et s'était arrangée pour que j'aille à Paris. Pendant que j'étais à Paris, Vanett Lawler m'a appelé un jour dans son bureau et m'a demandé - avec sa façon particulière de regarder les gens dans les yeux pour leur arracher ce qu'ils ne veulent pas dire en paroles (Mercedes connaît très bien Vanett Lawler, elle sait comment elle parle et comment elle pose des questions aux autres) - si je ne voulais pas rester à l'Unesco pour m'occuper des questions musicales. J'ai été extrêmement évasif, car 1947 était une année marquée par de nombreuses incertitudes politiques d'après-guerre, l'atmosphère était très sombre en Europe et, en fait, j'ai été très prudent et je n'ai pas donné de réponse : j'ai dit que j'allais étudier la question. J'allais évidemment consulter ma femme, mais je n'ai pas eu le temps de le faire parce que le même jour, déjeunant avec ma femme, Vanett Lawler lui a demandé : « Est-ce que Luiz Heitor vous a raconté ce dont je lui ai parlé ce matin ? » Ma femme a répondu : « Non. » Vanett Lawler : « J'ai dit ça comme ça, comme ça ». Et ma femme a dit oui. J'ai alors pris conseil auprès de Paulo Carneiro qui, lui aussi, m'a vivement conseillé d'accepter. Et c'est ainsi qu'en septembre 1947, j'ai été engagé par l'Unesco et invité à participer à la deuxième conférence générale qui devait se tenir le mois suivant, en octobre, à Mexico. Je suis donc retourné à Lisbonne, où j'ai dit au revoir à ma femme qui repartait à Rio avec Luís da Câmara Cascudo. J'ai pris l'avion pour Mexico afin d'assister à la deuxième conférence générale de l'Unesco et d'improviser un programme musical pour l'organisation qui était encore très imprécis. Car, en réalité, ce qui figurait dans le projet de programme, c'était un catalogue de disques, ce qui semblait être une entreprise surhumaine, commencée puis

> abandonnée parce qu'elle était devenue totalement inutile, surtout avec l'apparition du disque longue durée[161].

Le travail pour lequel Luiz Heitor Correa de Azevedo a été engagé consiste, selon les propres termes de l'auteur, à « créer des organisations »[162]. Lorsqu'il rejoint l'UNESCO, Azevedo se rend compte qu'il existe déjà d'autres organisations au niveau international qui se consacrent à la musique, et que l'objectif n'est donc pas de créer quelque chose qui les contredirait ou les concurrencerait. Pour ne citer que quelques exemples, il la Société internationale de musique contemporaine avait été créée en 1922, la Société internationale de musicologie en 1938, la Fédération internationale de la jeunesse musicale en 1946 et le Conseil international de la musique folklorique en 1947. Comme l'écrit Luiz Heitor :

> En ce qui concerne la création d'une organisation internationale destinée à représenter les intérêts de la musique et des musiciens et à faciliter leurs relations avec l'UNESCO, un premier examen

---

[161] AZEVEDO, Luiz Heitor de, dans DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 185 - 188.

« Em 1947 situa-se a minha primeira viagem à Europa e, em consequência disso, uma transformação completa na minha vida. Essa viagem à Europa foi provocada pelos portugueses. Gastão de Bettencourt, que no secretariado da propaganda em Portugal se ocupava de questões brasileiras, tinha tido a ideia de organizar um Congresso Luso-Brasileiro de Folclore. Naturalmente, para isso estava interessado em apoiar-se no professor de uma das únicas cadeiras de folclore então existentes no Brasil e que era eu na Escola de Música. Convidou também Luís da Câmara Cascudo e Renato Almeida. Em 1947, devíamos, pois todos partir para a Europa num navio português, chamado *Vera Cruz*. Finalmente, Renato não pode partir porque o Ministério das Relações Exteriores convocou para setembro daquele ano uma grande Conferência de Chanceleres das Américas, no Rio de Janeiro, no Palácio Tiradentes, uma conferência de grande responsabilidade; e Renato Almeida, funcionário do ministério e responsável justamente pelo seu serviço de informações, teve que ficar no Rio de Janeiro. […]

Mas desde o Brasil que uma ideia tinha me vindo ao espírito, que, estando em Lisboa, seria interessante conhecer Paris - era uma oportunidade. Julgando com os elementos possíveis, eu havia consultado Paulo Carneiro, que tinha vindo ao Brasil e que estava à frente da delegação do Brasil junto à Unesco. Ele me havia recomendado que escrevesse a um elemento que eu havia conhecido muito bem nos Estados Unidos, Gustavo Duran - um exilado espanhol nos Estados Unidos e que nessa época era diretor da Divisão de Artes e Letras da Unesco. Eu escrevi, pois, a Gustavo Duran dizendo « olha, eu me encontro em Lisboa; se você tiver um pretexto qualquer para me convidar a Paris para eu fazer qualquer coisa, qualquer trabalho na Unesco, eu ficarei muito contente ». Mas não havia recebido qualquer resposta dele.

Em Lisboa, ao contrário, a embaixada brasileira recebeu um telegrama de uma pessoa que eu não conhecia, assinado « Maiu », me convidando para fazer parte de uma junta de peritos reunida para estabelecer um programa da Unesco em matéria de filosofia e ciências do homem. Eu aceitei imediatamente sem saber exatamente o que eu ia fazer nessa junta de peritos. Chegando a Paris compreendi que a musicologia era considerada uma das ciências do homem e, que eu não era o único homem de formação musical que me encontrava nesse grupo de peritos, pois Paul-Marie Masson, professor de História da Música na Sorbonne, também lá estava. Portanto, foi para fazer parte desse grupo de peritos que eu deixei Lisboa em setembro de 1947 e me dirigi a Paris, onde não encontrei mais Gustavo Duran naquela posição - ele a havia deixado e por isso não me havia respondido. Quem eu encontrei como chefe interino dessa divisão foi uma velha amiga dos tempos de Washington, Vanett Lawler, que havia visto a minha correspondência e havia articu- lado a minha ida a Paris. […] Mas, enquanto eu me encontrava em Paris, Vanett Lawler um dia me chamou ao seu gabinete e me perguntou - com aquela sua maneira particular de encarar as pessoas nos olhos para extrair com o olhar tudo aquilo que a pessoa não quer dizer com palavras (e Mercedes conhece muito bem como é Vanett Lawler, e sabe como ela falava e como inquiria dos outros) - se eu não queria ficar a serviço da Unesco para me ocupar com questões de música. Eu fui extremamente evasivo, porque 1947 era um ano de muitas incertezas políticas do pós-guerra, o ambiente era muito sombrio na Europa e, efetivamente, eu fui muito prudente e não dei resposta: disse que ia estudar. Iria, evidentemente, consultar minha mulher, mas não cheguei a fazer porque nesse mesmo dia, almoçando com Vanett Lawler, ela perguntou à minha mulher: « o Luiz Heitor já disse a você o que é que eu falei com ele esta manhã? ». Ela disse: « não ». [Vannett Lawler:] « eu falei isso, isso assim, assim ». E minha mulher aceitou. Depois me aconselhei com Paulo Carneiro, o qual também vivamente me aconselhou a que aceitasse. E foi assim que, em setembro de 1947, eu fui contratado pela Unesco e convidado a assistir à Segunda Conferência Geral que se realizava no mês seguinte, em outubro, na Cidade do México. Voltei, pois, à Lisboa e em Lisboa me separei de minha mulher, que regressou ao Rio com Luís da Câmara Cascudo. Eu voei para o México para assistir à segunda Conferência Geral da Unesco e para improvisar um programa de música na organização que era ainda muito impreciso. Porque, na realidade, o que figurava no projeto de programa era um catálogo de discos, que parecia uma obra sobre-humana, que foi iniciado e depois abandonado por ter se tornado inteiramente inútil, sobretudo com o aparecimento do disco de longa duração ». (Traduction libre de l'auteur).

[162] MARIZ, Vasco, *op. cit.*, p. 140.

> de la situation me conduisit à la conviction qu'étant donné qu'il existait déjà des organisations internationales anciennes et solides dans ce secteur, telles que la Société internationale de musique contemporaine ou la Société internationale de musicologie, il n'était pas souhaitable de les ignorer et de promouvoir la fondation d'une nouvelle société qui les concurrencerait inévitablement. Des enquêtes furent menées auprès de ces organisations et d'autres telles que la Fédération internationale de la jeunesse musicale et le Conseil international de la musique folklorique, afin de voir si elles étaient disposées à s'unir dans une sorte de Fédération sous les auspices de l'UNESCO. Une Fédération qui prit finalement le nom de Conseil : le Conseil International de la Musique, destiné à réunir non seulement les organisations en question, mais aussi les organisations nationales de chaque pays, regroupées dans des Comités Nationaux de Musique, ainsi qu'un certain nombre de personnalités choisies pour leurs titres et leur importance incontestable dans la vie musicale contemporaine[163].

Dans la même interview, citée tout au long de ce texte, Luiz Heitor explique que ce Conseil s'est consolidé pour devenir une structure complexe, formée de 14 organisations internationales regroupant 55 pays et couvrant tous les continents[164]. Il existe encore aujourd'hui, est présent dans 150 pays et couvre encore les 5 continents[165].

Luiz Heitor travaille également beaucoup à la mise en place d'un comité d'experts pour la création d'un futur programme d'études de l'UNESCO sur l'éducation artistique. Dans cette optique, il a été chargé de réunir des personnalités œuvrant pour à l'éducation musicale, parmi lesquelles on peut citer Zoltán Kodály. Il participe aussi à la création d'un département entièrement dédié à l'enregistrement de disques de musique contemporaine. Cette idée reçoit le soutien de certains de ses collègues, dont Arthur Honegger, l'un des premiers membres élus au Conseil international de la musique de l'UNESCO qui, pendant une courte période en 1952, en assura la présidence par intérim et y apporta une contribution majeure. Parmi les idées qu'il défendait,

> [Honegger se déclare] partisan d'une politique d'encouragement à l'enregistrement de la musique contemporaine sur disque, (ce qui n'était pas l'avis de tout le monde) et affirme par exemple que le disque tient dans la vie musicale contemporaine le rôle qui appartenait, au siècle dernier, aux

---

[163] AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de, dans MARIZ, Vasco *op. cit.*, p. 145.

« No tocando à criação de uma organização internacional, destinada a representar os interesses da música e dos músicos, facilitando suas relações com a UNESCO, um exame preliminar da situação levara-me à convicção de que havendo já organizações internacionais antigas e sólidas nesse setor, como a Sociedade Internacional de Música Contemporânea ou a Sociedade Internacional de Musicologia, não era aconselhável ignorá-las e promover a fundação de uma nova sociedade que fatalmente entraria em competição com elas. Sondagens foram feitas, junto a essas e organizações como a Federação Internacional das Juventudes Musicais e a Internacional Fol Music Council, para saber se estariam dispostas a unir-se numa espécie de Federação sob os auspícios da UNESCO. Federação que finalmente tomou a designação de Conselho: o Conselho Internacional de Música, destinado a agrupar não somente as organizações em questão, como também as nacionais, de cada país, reunidas em Comitês Nacionais de Música, além de um certo número de personalidades escolhidas pelos seus títulos e por sua indiscutível projeção na vida musical contemporânea. » (Traduction libre de l'auteur).

[164] Cf. DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 189.

[165] Informations actualisées sur le site de l'UNESCO - https://www.imc-cim.org/about-imc-separator/who-we-are.html

> réductions de partitions symphoniques ou autres pour le piano. C'était au piano, à travers ces réductions, à 2 ou 4 mains, que les amateurs de l'époque se familiarisaient avec la musique de leur temps. Ceci étant désormais impossible, compte tenu de la complexité de la musique moderne, il appartient au disque de faire connaître cette musique[166].

Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, Luiz Heitor est également un passionné de l'enregistrement et de la documentation des œuvres. Afin de pouvoir diffuser la musique des compositeurs contemporains, le Conseil international de la musique de l'UNESCO envisage la création d'une Tribune internationale des compositeurs. Comme le dit Azevedo :

> Le dispositif de la Tribune internationale des compositeurs est très habile et s'est progressivement adapté au nombre toujours croissant de radios qui en font partie. Il serait trop long d'en expliquer ici le fonctionnement, mais une œuvre d'un auteur contemporain sélectionnée par les représentants de ces organismes de radiodiffusion, qui se réunissent chaque année à Paris au siège de l'UNESCO, fait généralement l'objet de plusieurs dizaines de diffusions au cours de la saison suivante, avec tous les avantages artistiques et matériels que cela implique. C'est grâce à la Tribune internationale des compositeurs que j'ai entendu pour la première fois la musique de Luigi Nono, Luciano Berio, Niccolò Castiglioni, Krysztof Penderecki, Akira Miyoshi, Angelo Paccagnini, Toru Takemitsu et bien d'autres, bien avant que ces jeunes compositeurs n'acquièrent une renommée internationale. On peut dire que la Tribune internationale des compositeurs les a lancés sur le circuit international[167].

De même, plusieurs compositeurs brésiliens ont profité de l'interprétation de leurs œuvres dans ce contexte pour introduire et faire connaître des créations contemporaines dans les salles de concert et les stations de radio européennes. Parmi les Brésiliens qui ont été honorés et ont eu l'occasion de passer par la Tribune, on peut citer Marlos Nobre, avec les *Variações Rítmicas* (1966), avec le *Divertimento* (1968) et *Ukranmakrinkrin* (1970) ; Milton Santos, avec *A montanha sagrada* (1969) ;

---

[166] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, dans MARIZ, Vasco, *op. cit*., p. 148.

« Partidário de uma política de encorajamento à gravação em discos da música contemporânea (da qual alguns discordavam) e dizia, por exemplo, que o disco representava, hoje em dia, na vida musical contemporânea, o papel que havia pertencido, no século passado, às reduções pianísticas de partituras sinfônicas ou outras. Era ao piano, por essas reduções, a 2 ou 4 mãos, que os amadores de então travavam conhecimento com a música do seu tempo. Isso sendo impossível agora, dada a complexidade da música moderna, competia ao disco difundir o conhecimento dessa música. » (Traduction libre de l'auteur).

[167] *Ibid.,* p. 150.

« O esquema da Tribuna Internacional dos Compositores é muito hábil e foi sendo pouco a pouco adaptado ao número sempre crescente de rádios que nele se integram. Seria muito longo expor aqui, como se passam as coisas. Mas um obra de autor contemporâneo selecionada pelos representantes desses organismos de radiodifusão, anualmente reunidos em Paris, na sede da UNESCO, obtém normalmente várias dezenas de execuções na temporada seguinte, com todos os proventos artísticos e materiais que isso significa. Foi aliás, através da Tribuna Internacional dos Compositores que, bem antes desses jovens autores alcançarem um renome internacional, ouvi, pela primeira vez, a música de Luigi Nono, de Luciano Berio, de Niccolò Castiglioni, de Krysztof Penderecki, de Akira Miyoshi, de Angelo Paccagnini, de Toru Takemitsu, e de muitos outros. Pode-se dizer que a Tribuna Internacional dos Compositores os lançou no circuito internacional. » (Traduction libre de l'auteur).

Ronaldo Miranda, avec *Trajetória* (1979) ; Raul do Valle, avec *Estrias IV* (1979) ; Jorge Antunes, avec *Idiosynchronie* (1993) et *Rimbaudionnisia MCMXCV* (1996), parmi d'autres.

Pour en revenir à Luiz Heitor Correa de Azevedo, celui-ci a également participé à la création de l'Institut des hautes études de l'Amérique latine, où il donna des séminaires sur la musique latino-américaine de 1954 - année de la création de l'Institut - à 1968. Laissons l'auteur nous raconter comment il a rencontré le recteur de l'Université de Paris, Jean Serrailh qui lui proposa de l'aider à mettre ses idées en pratique :

> En 1953, les étudiants brésiliens organisèrent une journée brésilienne pour leurs collègues étrangers, avec danses, conférences et projections de films. Je me souviens qu'Alice Ribeiro était à Paris et qu'elle a chanté. Je fis invité à donner une courte conférence sur la musique brésilienne. Le recteur de l'université de Paris, un grand hispaniste, Jean Serrailh, était de la fête et il téléphona à mon bureau l'année suivante. J'étais absent et, quand ma secrétaire me dit : « Le recteur de l'Université de Paris a appelé, il veut vous parler », je fus très surpris car le recteur de l'Université de Paris était très loin et très difficile à joindre. Je pris timidement le téléphone, appelai le bureau du recteur, donnai mon nom, dis que le recteur m'avait appelé, et il vint au téléphone pour m'expliquer son idée, qui était de créer un Institut des hautes études de l'Amérique latine, dans lequel il voulait que j'enseigne l'histoire de la musique Sud-Américaine. Les cours devaient commencer immédiatement. C'était en janvier et, comme c'est la tactique des bons administrateurs, il faut agir pendant que le fer est chaud, pendant que vous avez la protection des autorités, des politiciens, ce sur quoi il comptait à l'époque : il fallait aller de l'avant. C'était la courte période du cabinet Mendès-France en France et Mitterrand était ministre chargé des questions d'éducation. En février 1954, j'improvisai donc une série de trois conférences pour commencer mes cours d'histoire de la musique. Je me souviens d'un cours d'introduction à l'étude de la musique en Amérique latine, c'est-à-dire une étude de la bibliographie latino-américaine ; un cours sur trois grandes figures de la musique latino-américaine, Carlos Chaves, Domingo Santa Cruz et Villa-Lobos ; enfin, un cours sur le folklore musical brésilien, avec des illustrations de disques, des disques de notre cher Centre de recherches folkloriques. Je crois que j'avais déjà communiqué avec Dulce Martins Lamas et qu'elle m'avait déjà envoyé une petite bande magnétique avec une sélection, une petite anthologie d'enregistrements. À partir de l'année suivante, je développai ces cours de manière plus régulière et, sur une période de 4 à 5 ans, je donnai un aperçu général de toute l'histoire de la musique en Amérique latine, du Mexique à l'Argentine, de l'époque coloniale aux compositeurs d'avant-garde. À partir de 1960, ces cours furent plus directement orientés vers les thèmes des licences, choisis tous les deux ans. Ils traitaient donc de divers sujets d'un point de vue musical, des sujets de civilisation latino-américaine, toujours dans la période étudiée par les étudiants de licence, mais centrés sur le sujet d'un point de vue musical. Ces cours eurent lieu de 1954 à 1968. Lorsque le profond remaniement des universités françaises donna à l'Institut des hautes études en Amérique latine un caractère

> totalement différent, plus axé sur les questions sociologiques et économiques, les cours d'art qui étaient donnés - les cours de musique par moi, les cours sur les arts plastiques par Jean Cassou - cessèrent d'être dispensés[168].

Cette phase internationale, pendant laquelle Luiz Heitor Correa de Azevedo a travaillé à l'UNESCO, a duré de 1947 à 1965, date à laquelle le musicologue âgé de 60 ans a dû prendre sa retraite, conformément à la loi française de l'époque. Il redevient alors enseignant, ce métier qu'il aime et admire tant[169]. En 1966, il reprend son poste de professeur de folklore national à l'École de musique de l'Université fédérale de Rio de Janeiro, où il travaille encore deux ans[170].

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a été une personnalité qui a beaucoup apporté au Brésil. Certes, son travail s'est souvent déroulé en coulisses : il a œuvré dans le domaine de l'action politique, fondé des institutions, dirigé des revues, organisé des concerts et établi des ponts pour favoriser le dialogue entre les nations. Azevedo a également contribué à la construction d'une approche du folklore en tant qu'objet d'étude et a élaboré des lignes directrices très détaillées pour une recherche sérieuse et approfondie sur le terrain. Cette approche du folklore constitue un accomplissement remarquable pour la valorisation de la culture d'un pays à la formation sociale aussi complexe que celle du Brésil.

Il nous semble très important d'évoquer tout cela, non seulement pour qu'il ne tombe pas dans l'oubli, mais aussi pour rendre hommage à toutes ses contributions et reconnaître le grand soutien

---

[168] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 190-191.

« Em 1953 os estudantes brasileiros organizavam uma jornada brasileira para os seus colegas estrangeiros com danças, com conferências, com projeção de filmes. Me lembro que Alice Ribeiro se achava em Paris e cantou. Eu fui convidado a fazer uma pequena palestra sobre música brasileira. Ora, estava presente a essa festa o reitor da Universidade de Paris, um grande hispanista, Jean Serrailh, que no ano seguinte telefonou para o meu escritório. Eu não me encontrava e, quando a minha secretária me diz: "o reitor da Universidade de Paris telefonou, quer falar com o senhor", eu fiquei muito espantado porque o reitor da Universidade de Paris é muito distante e de acesso muito difícil. Eu timidamente peguei no telefone, liguei com a reitoria, declinei meu nome, disse que o reitor me havia telefonado e ele veio ao telefone para expor a sua ideia, que era a da criação de um Instituto de Altos Estudos da América Latina, no qual ele queria que eu ensinasse História da Música na América Latina. As aulas iam começar imediatamente. Isso se passava no mês de janeiro e, como é a boa tática dos bons administradores, é preciso agir enquanto tudo está quente, enquanto tem a proteção das autoridades, dos políticos, o que ele contava naquele momento: era preciso ir para adiante. Foi o curto período do gabinete Mendès-France na França e Mitterrand era o ministro responsável pelas questões de educação. Assim foi que, em fevereiro de 1954, improvisei uma série de três conferências para dar início a esses meus cursos de história da música. Lembro- me de uma conferência de introdução ao estudo da música na América Latina, que é um estudo de bibliografia latino-americana; uma conferência sobre três grandes vultos da música latino-americana, que eram Carlos Chaves, Domingo Santa Cruz e Villa-Lobos; e, finalmente, uma conferência sobre folclore musical brasileiro, com ilustrações de discos, discos do nosso querido Centro de Pesquisas Folclóricas. Creio bem que nesse momento eu já havia me comunicado com Dulce Martins Lamas e ela já havia feito chegar às minhas mãos uma pequena fita magnetofônica com uma seleção, uma pequena antologia de gravações. A partir do ano seguinte, desenvolvi esses cursos de uma maneira mais regular, tendo, num período de 4 a 5 anos, feito um panorama geral de toda a história da música na América Latina, do México até a Argentina, dos tempos coloniais até os compositores de vanguarda. A partir de 1960 esses cursos estiveram mais diretamente orientados sobre os temas das licenças, escolhidos bienalmente. De maneira que versavam sobre vários assuntos encarados sobre o ponto de vista musical, assuntos de civilização latino-americana, sempre no período estudado pelos estudantes aspirantes à licença, mas focalizado no assunto sob ponto de vista musical. Esses cursos se realizaram, portanto, de 1954 a 1968. Quando a profunda remodelação das universidades francesas deu ao Instituto de Altos Estudos da América Latina um caráter totalmente diferente, mais voltado para questões sociológicas e econômicas, os cursos de arte, que eram dados - os de música por mim, os de artes plásticas por Jean Cassou - deixaram de ser realizados ». (Traduction libre de l'auteur).

[169] MARIZ, Vasco, *op. cit.*, p. 151.

« Eu voltava a ser o que tinha sido toda a vida, o que mais me apraz e do que mais me orgulho: um Professor que terminou as suas férias. »

[170] DRACH, Henrique, *op. cit.*, p. 193.

qu'il a apporté à la carrière de Camargo Guarnieri, comme nous le verrons dans « Camargo Guarnieri : une voix majeure du nationalisme moderniste ». En raison des épisodes marquants de la vie d'Azevedo mentionnés précédemment, nous avons décidé de lui consacrer un chapitre plus détaillé afin de fournir une bibliographie pour ceux qui souhaiteraient en savoir davantage. Grâce à ses liens étroits avec la France et l'Unesco, une grande partie de sa bibliothèque a été intégrée à la Bibliothèque nationale de France.

2. 2. Luís da Câmara Cascudo : *Anthologie du folklore brésilien*

Luís da Câmara Cascudo est né en 1898 dans la ville de *Natal*, capitale de l'état du Rio Grande do Norte. Seul survivant des quatre enfants du colonel Francisco Justino de Oliveira Cascudo et d'Ana Maria da Câmara Pimenta, il est élevé avec une extrême attention par ses parents, très précautionneux après les maladies qui ont emporté leurs autres fils[171].

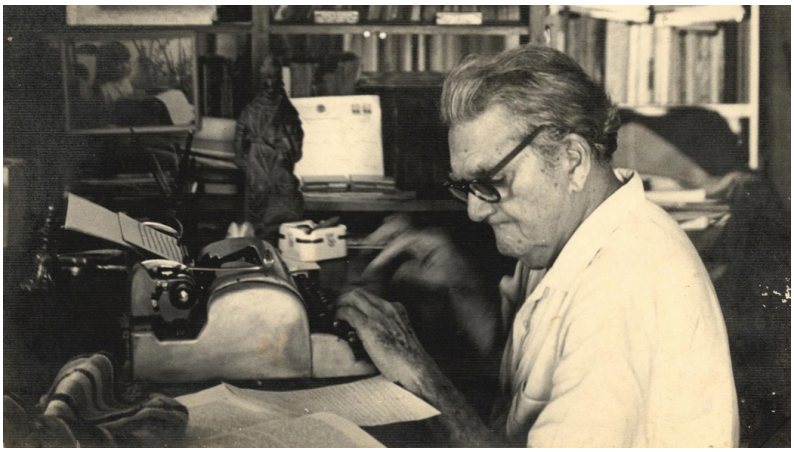


Figure 7 - Luís da Câmara Cascudo, Jornal Online *Tornado*, Portugal

Dans son livre autobiographique *O tempo e eu: confidências e proposições* (Le temps et moi : confidences et propositions) [172], Cascudo nous raconte un peu comment il a vécu son enfance :

> J'étais un garçon maigre, pâle et maladif. Entouré de régimes et de restrictions cliniques. Les jeux turbulents des enfants m'étaient interdits. Je ne courais pas. Je ne sautais pas. Je ne me bagarrais pas, je n'ai jamais marché sur le sable ni marché pieds nus. Je n'ai jamais grimpé à un arbre. Je faisais attention aux fruits chauds, au vent du soir et aux courants d'air ! Je jouais avec des filles. Une chambre pleine de jouets pour rester à la maison, des toupies tournant sur le sol ou sur une

[171] Institut Câmara Cascudo - http://www.cascudo.org.br/biblioteca/vida/biografia/, - consulté le 20 février 2022.

[172] CASCUDO, Câmara, *O tempo e eu: confidências e proposições* (Le temps et moi : confidences et propositions), EDUFRN, Collection Câmara Cascudo: memória e biografias, Natal - RN, 2008.

> table en marbre, que je possède toujours. J'ai appris à lire presque tout seul, à l'âge de six ans, grâce à « Tico-tico », aux exploits de *Chiquinho* et *Jagunço*, *Juquinha* et *Gibi* et en chantant des chansons d'Eustórgio Wanderley, dont il a fait la connaissance à l'I*nstituto Arqueológico Pernambucano*. Ces chansons m'émouvaient et je les chantais[173].

Tout cela a conduit à un isolement du monde extérieur, dans lequel le livre était son meilleur compagnon et a, en quelque sorte, forgé son caractère intellectuel. L'un des biographes et ami personnel de Cascudo, Diógenes da Cunha Lima, déclare que lorsqu'il avait 16 ans, il a connu une période au cours de laquelle il a ressenti « le poids de la solitude et l'absence de compagnons »[174], et considère que « la solitude finit par enrichir sa vie intérieure, aiguiser son sens de l'observation et augmenter encore plus intensément sa capacité d'aimer les livres »[175].

Un autre aspect a eu un impact direct sur sa passion pour le folklore. Quand il était petit, son père, le colonel Cascudo, et sa mère, Madam'Anna, séjournaient régulièrement à l'intérieur de l'État et, en 1914, ils se sont installés au Tirol[176] car ils disaient que l'air pur du sertão du Rio Grande do Norte serait bon pour les poumons du jeune Cascudo. Ce lieu, connu sous le nom de « principauté du Tyrol » en raison du grand luxe de la propriété des parents, était un point de rencontre pour de nombreux artistes qui passaient par le nord-est, ainsi que des chanteurs locaux, toujours les bienvenus[177]. Cascudo affirmait qu'il n'avait pas seulement étudié la vie du paysan du *sertão*[178], mais qu'il l'avait pleinement vécue[179]. Durant cette période, ses parents optent pour l'école à la maison et

---

[173] CASCUDO, Câmara dans LIMA, Diógenes da Cunha, *Câmara Cascudo Um brasileiro feliz* (Câmara Cascudo Un brésilien heureux), Éditions Escrituras, São Paulo, 2016, p. 25 - 26.

« Fui menino magro, pálido, enfermiço. Cercado de dietas e restrições clínicas. Proibiram-me movimentação na lúdica infantil. Não corria. Não saltava. Não brigava, nunca pisei na areia nem andei descalço. Jamais subi em uma árvore. Cuidado com fruta quente, sereno, vento encanado! Brincava com meninas. Um quarto cheio de brinquedos para exercício sedentário, tudo rodando no solo ou em cima de uma mesa de mármore, que ainda possuo. Aprendi a ler quase sozinho, aos seis anos, graças ao « Tico-tico », proezas de Chiquinho eJagunço, Juquinha e Gibi, solfejando as cançonetas de Eustórgio Wanderley, que conhecia no Instituo Arqueológico Pernambucano, emocionando-o porque cantava muitas ». (Traduction libre de l'auteur).

[174] LIMA, Diógenes da Cunha, *op.cit.*, p. 26.

« o peso da solidão e ausência de companheiros » (Traduction libre de l'auteur).

[175] *Ibid.*, p. 26.

« a solidão termina por enriquecer sua vida interior, aguçar o seu sentido de observação e faz crescer a sua capacidade de amar ainda mais intensamente os livros ». (Traduction libre de l'auteur).

[176] Pendant l'enfance de Câmara Cascudo, cette région se situait à l'intérieur de l'État du Rio Grande do Norte. De nos jours, cependant, Tirol, homonyme de la région autrichienne Tyrol, est un quartier aisé de la ville de Natal.

Voir https://natal.rn.gov.br/storage/app/media/sempla/Tirol.pdf, consulté le 31 octobre 2024.

[177] SILVA, Maria Clara de Motta Maia Machado, *O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da Província* (Le garde-mémoire Câmara Cascudo et ses provisions de la Province), Mémoire de Master, Université de l'État de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005, p. 28.

[178] *Sertão :* étymologiquement, « le désert ». L'intérieur du pays, encore peu peuplé et presque sauvage. Les termes français « la brousse » ou « le bled » donnent une idée approximative de ce mot.

Cf. FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 525

[179] Cf. LIMA, Matheus Silveira, « Percurso intelectual de Luís da Câmara Cascudo: Modernismo, folclore e antropologia » (Parcours intellectuel de Luís da Câmara Cascudo: modernisme, folklore et anthropologie), *Perspectivas - Revista de Ciências sociais*, vol. 34, 2008, p. 178.

ses professeurs, Pedro Alexandrino (littérature classique) et Francisco Ivo Cavalcanti (culture générale), finiront par devenir ses meilleurs amis[180].

En 1917, il obtient son diplôme au lycée *Atheneu Norte Riograndense* et en 1918, il s'installe à Salvador pour commencer ses études de médecine, avant de déménager plus tard, en 1919, à Rio de Janeiro. Pendant cette période, sa famille fait faillite et il doit retourner dans le Nord-est en 1920. En 1924, il suit les cours de droit de la faculté de Recife, dont il est diplômé en 1928[181].

Il serait important de souligner un point très important lié à la vie intellectuelle de Cascudo. Afin d'encourager ses études et d'ouvrir un espace d'écriture à son fils, le colonel Cascudo a fondé un journal appelé *A Imprensa* (La presse). Les premiers articles du jeune Cascudo publiés dans la rubrique « Bric-à-Brac »[182] tournaient autour des différentes questions liées à la vie de la ville de *Natal*, abordant notamment la critique littéraire des auteurs du Nord du Rio Grande do Norte au début du XX^{e} siècle. Ses critiques journalistiques et ses articles hebdomadaires continueront de paraître dans les journaux du Rio Grande do Norte, de São Paulo, de Pernambuco et de Rio de Janeiro, de 1918 à 1966[183].

Câmara Cascudo était un polygraphe. Sa personnalité réunit le critique littéraire, le mémorialiste, l'épistolaire, le folkloriste, entre autres facettes. Nous voudrions souligner ici deux aspects mentionnés précédemment pour illustrer l'importance de son travail sur les deux points suivants : d'une part, la reconnaissance du folklore comme élément constitutif de l'identité brésilienne débattue au cours de la première moitié du XX^{e} siècle ; d'autre part, son insertion dans le mouvement moderniste, à travers sa relation d'amitié intellectuelle avec l'artiste de São Paulo Mário de Andrade.

Cascudo a consacré sa vie au Brésil et aux aspects culturels, au folklore et aux traditions de son pays. Au cours de sa vie, il a publié 157 livres[184], dont 33 exclusivement consacrés au folklore[185]. « La tâche que Câmara Cascudo s'est fixée était de présenter ce qui lui était familier à ceux qui ne le connaissaient pas et, en même temps, de le présenter à nouveau à ceux qui avaient vécu par le passé, mais désormais sous un nouveau jour : le vêtement de la science »[186]. Il est important de souligner

---

[180] Cf. LIMA, Diógenes da Cunha, *op. cit*., p. 28.

[181] Institut Câmara Cascudo - http://www.cascudo.org.br/biblioteca/vida/cronologia/, consulté le 21 février 2022.

[182] Ce journal brésilien portait le nom de la rubrique « Bric-à-Brac » en français.

[183] Institut Câmara Cascudo - http://www.cascudo.org.br/biblioteca/obra/decascudo/artigos/, consulté le 4 mars 2022.

[184] LIMA, Matheus Silveira, *op.cit.*, p. 174.

[185] SILVA, Vanderlan et GOMES, Valdeci Feliciano, *O fazer etnográfico em Câmara Cascudo: memória, fontes e interlocutores* (Le travail ethnographique chez Câmara Cascudo : mémoire, sources et interlocuteurs), *Ponto Urbe*, nº 28, 2021., p. 1.

[186] *Ibid.*, p. 10.

« A tarefa que Câmara Cascudo se coloca foi a de apresentar o que lhe era familiar para aqueles que não os conheciam e, ao mesmo tempo, reapresentar para os que com ele conviveram outrora, mas, agora, com uma nova roupagem: o vestuário da ciência. » (Traduction libre de l'auteur)

l'expression « vêtement de la science » utilisée par Silva et Gomes, car la sociologie et l'anthropologie étaient encore un domaine balbutiant dans le Brésil des années 1930-1940[187]. Parmi les thèmes abordés par Cascudo dans son vaste œuvre évoqué ci-dessus, nous voudrions mentionner quelques titres illustrant les angles d'observation qu'il a choisis pour aborder les coutumes des gens de sa région, en fixant la richesse de la tradition folklorique orale dans le texte imprimé.

Cascudo s'est intéressé à plusieurs sujets, liés non seulement à son *Natal* bien-aimé mais aussi à son état du Rio Grande do Norte et au Brésil en général. En écrivant des livres tels que *Viajando o sertão* (Voyageant dans le sertão, 1934), *Vaqueiros Cantadores* (Bergers chanteurs, 1939), *Contos tradicionais do Brasil* (Contes traditionnels du Brésil, 1946), *Geografia dos mitos Brasileiros* (Géographie des mythes brésiliens, 1947), il a littéralement enregistré son parcours de chercheur attentif aux moindres détails. Selon ses propres dires :

> Des centaines de fois, je me suis promis d'enregistrer ce que j'avais vu lors du terrible voyage vers le désert hivernal, vert et resplendissant dans la paisible victoire des récoltes. […] Ma curiosité s'est éveillée au contact de mes sujets favoris. […] À part ça, on a les aléas du voyage qui fournissent des occasions savoureuses, drôles, imprévues et comiques[188].

Cascudo porte également son regard sur des choses qui pourraient facilement passer inaperçues pour un chercheur et s'intéresse à des sujets qui ne sont pas considérés comme un objet de recherche sérieux dans le milieu universitaire : ce qu'il observe dans les livres *Rede de Dormir* (Le hamac, 1959), *Canto de Muro* (Le coin du mur, 1957), *Prelúdio da Cachaça* (Prélude de l'eau-de- vie, 1968), entre autres. Insistant toujours sur l'observation, l'auteur lui-même, traitant des personnages de *Canto de Muro*, dit :

> Presque tous les épisodes contenus dans ce roman de mœurs ont été directement observés et toute ressemblance n'est pas purement fortuite. […] Ils ont été vus par moi sans savoir qu'ils feraient l'objet d'une future exploration littéraire. Ils n'ont pas eu le temps de se déguiser et de modifier leur comportement diurne et nocturne. J'affirme qu'il s'agit d'un livre de bonne foi, comme l'a écrit Monsieur de Montaigne, et je certifie n'avoir décrit que des scènes de groupe et des actes

[187] Au Brésil, le premier cours de sociologie n'est fondé qu'en 1933 à l'*Escola Livre de Sociologia e Política* (1933), suivi de celui de l'*Universidade de São Paulo* (1934) en 1934, créé par la mission française composée de Claude Lévy-Strauss, Roger Bastide et Fernand Braudel. Au Natal, terre de Cascudo, le cours de sociologie de l'*Universidade do Rio Grande do Norte* (1958) a été créé seulement en 1974.

[188] CASCUDO, Luís da Câmara, *Viajando o sertão* (Voyager dans l'arrière-pays), 4ème édition, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2009, paragraphe 4 - 6.

« Centenas de vezes prometi registrar o que vira na jornada temerosa ao sertão de inverno, verde e resplendente na vitória pacífica das searas. […] Minha curiosidade acendia-se ao contato dos temas prediletos. […] Demais possuímos os episódios de percurso. Foram saborosos de oportunidade, de verve, de imprevisto e comicidade ». (Traduction libre de l'auteur).

> individuels purement véridiques. C'étaient eux, les originaux auxquels je me réfère et dont je suis témoin[189].

Et c'est la bonne foi qui guide son travail d'écrivain. Dans le domaine des coutumes folkloriques, comme les chants, les danses, les danses dramatiques[190] et la religion, il se passe toujours quelque chose d'intéressant. Les sources orales utilisées sont souvent de nature familiale : ses oncles, son père ou des personnes proches ayant servi à *Vila Cascudo*, sont largement présents dans ses œuvres, auxquelles il ajoute des notes personnelles, des écrits de chroniqueurs et de voyageurs venus au Brésil pour étudier ces terres tropicales, comme les Français Jean de Léry, André Thévet ou les prêtres Manoel da Nóbrega et José de Anchieta, entre autres[191]. Un exemple de cet usage est le livre *Jangada*[192] dans lequel, selon Silva et Gomes, « cette proximité avec les *jangadeiros*[193], dont certains étaient des amis et des informateurs depuis plus de trente ans, presque tous "compères de son père", lui ont permis de "restituer" les voix des *jangadeiros* »[194].

Nous voudrions souligner deux œuvres particulièrement importantes dans la production *cascudienne* consacrée au folklore, l'*Antologia do Folclore Brasileiro* (Anthologie du Folklore Brésilien, 1944) et le *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Dictionnaire du Folklore Brésilien, 1954). L'*Anthologie du folklore brésilien*, œuvre dirigée par Câmara Cascudo, est divisée en trois parties intitulées « Chroniques du XVI^{e} - XVII^{e} - XVIII^{e} siècle », « XIX^{e} et XX^{e} siècles - Voyageurs étrangers » et « XIX^{e} et XX^{e} siècle - Savants brésiliens ». C'est un contenu riche, qui rassemble des

---

189 CASCUDO, Luís da Câmara, *Canto de muro* (Le coin du mur), 1ère édition digitale, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2015, préface.

« Quase todos os episódios contidos neste romance de costumes foram observados diretamente e qualquer semelhança não é mera coincidência. […] Por mim foram vistos sem que soubessem que estavam sendo motivos de futura exploração letrada. Não tiveram tempo para disfarce e transformação parcial ou total nos hábitos diurnos e noturnos. Afirmo que este é um livro de boa-fé, como escrevia o Senhor de Montaigne, e certifico haver simplesmente anotado cenas de conjunto e atos individuais em pura essência verídica. Foram eles os originais aos quais me reporto e dou fé ». (Traduction libre de l'auteur).

190 Dans le livre intitulé *Danças Dramáticas do Brasil*, écrit par Mário de Andrade, il explique :

« Je rassemble sous le nom générique de "danses dramatiques" non seulement les danses qui développent une action dramatique proprement dite, mais aussi toutes les danses collectives qui, tout en obéissant à un thème traditionnel et caractéristique donné, respectent le principe formel de la Suite, c'est-à-dire d'une œuvre musicale constituée par l'enchaînement de plusieurs pièces chorégraphiques ». Cf. ANDRADE, Mário de, *Danças Dramáticas do Brasil* (Danses dramatiques du Brésil), édition organisée par Oneyda Alvarenga, 2. éd., éditions Itatiaia, Belo Horizonte, 2002, p. 71.

« Reúno sob o nome genérico de "danças dramáticas" não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas ». (Traduction libre de l'auteur).

191 SILVA, Vanderlan et GOMES, Valdeci Feliciano, *op.cit.*, paragraphe 11 - 12.

192 *Jangada* : Radeau équipé d'une voile triangulaire, utilisé par les pêcheurs brésiliens de la région de Recife. Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 9 septembre 2024, dans https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jangada/44704#:~:text=Radeau%20équipé%20d'une%20voile,de%20la%20région%20de%20Recife

193 *Jangadeiro* est le terme pour désigner celui qui utilise la *jangada*.

194 SILVA, Vanderlan et GOMES, Valdeci Feliciano, *op.cit.,* paragraphe 12.

« essa proximidade com os jangadeiros, alguns dos quais amigos e informantes há mais de trinta anos, quase todos "compadres de seu pai", possibilitava-lhe "se apossar" das vozes dos jangadeiros ». (Traduction libre de l'auteur).

écrits liés aux mœurs des peuples indigènes vivant sur les terres brésiliennes jusqu'à la rencontre des cultures amérindiennes, africaines et européennes : tous ces éléments ethniques qui ont fini par former les traits du peuple brésilien. Selon l'auteur, « cette ANTHOLOGIE rappelle les premiers pas dans la forêt des légendes, des mythes, des superstitions, des chansons brésiliennes. C'est un résumé de l'héroïsme initial pour une activité toujours nouvelle, avec ses fanatiques et ses sceptiques »[195].

Dans la première partie, on retrouve des écrits d'auteurs étrangers tels qu'André Thevet (français), Hans Staden (allemand) et José de Anchieta (portugais), qui décrivaient les coutumes des peuples autochtones (puis plus tard des Africains) vivant au Brésil. Ils ont également catalogué des informations sur la faune et la flore du Brésil entre les XVI[e] et XVIII[e] siècles. Grâce à ces documents, nous avons accès à la musique au sein de la communauté indigène des *Tupinambás*[196], comme l'a écrit Gabriel Soares de Souza (1540 - 1592), comme nous le verrons ci-dessous :

> Les *Tupinambás* estiment être de grands musiciens et, à leur manière, ils chantent avec un air de souffrance, porté par de bonnes voix ; mais chacun chante avec son ton, et les musiciens improvisent des strophes et leurs tours se terminent par la consonne de la strophe ; un seul chante et les autres répondent à la fin de la strophe, chantant et dansant précisément en cercle, dans lequel on joue du tambourin sans redoubler les coups ; d'autres portent un maraca à la main, une calebasse avec quelques cailloux à l'intérieur, tenue par un manche ; et lors des danses, ils ne font pas d'autres mouvements ni d'autres changements que de frapper le sol d'un seul pied au rythme du tamborin ; ils vont tous ensemble et entrent dans les maisons des uns et des autres : il y a du vin prêt pour les invités ; et parfois quelques filles qui chantent parmi eux, dont de très grandes musiciennes, très estimées.
>
> Parmi ces païens, les musiciens sont très estimés, et partout où ils vont ils sont bien habillés, beaucoup traversent le *sertão* au milieu de leurs ennemis, sans danger pour eux[197].

---

[195] CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du Folklore Brésilien), 9ème édition, format Kindle, Éditions, Global, São Paulo, 2001, préface, paragraphe 5.

« Esta ANTOLOGIA lembra os primeiros passos dentro da floresta das lendas, dos mitos, das superstições, das cantigas brasileiras. É um resumo do heroísmo inicial para uma atividade sempre nova, com seus fanáticos e céticos ». (Traduction libre de l'auteur).

[196] *Tupinambá* est le nom donné par les chroniqueurs des XVI[e] et XVII[e] siècles à plusieurs groupes de la langue *tupi* avec les mêmes traits culturels de base, présents sur la côte de RJ, BA, PA MA et de l'île de *Tupinambarana*. Dans https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/tupinamba/ , consulté la 29 mai 2022.

[197] SOARES DE SOUZA, Gabriel, Que trata das saudades dos Tupinambás, e como choram e cantam, paragrafes 3 et 4, In : CASCUDO, Luís da Câmara, *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du Folklore Brésilien), 9ème édition, format Kindle, Éditions, Global, São Paulo, 2001.

« Os Tupinambás se prezam de grandes músicos, e ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam justamente em uma roda, em a qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo, por onde pegam; e nos bailos não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos à roda, e entram pelas casas uns dos outros; onde tem prestes vinho, com que os convidar; e às vezes andam um par de moças cantando entre eles, entre "as quais há também mui grandes músicas, e por isso mui estimadas.

Entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessam já o sertão por entre os seus contrários, sem lhe fazerem mal » (Traduction libre de l'auteur).

Dans la deuxième partie du livre, on voit que ces chroniqueurs étrangers commencent à décrire des types de fêtes qu'ils ont pu voir et entendre (comme le *Bumba-meu-boi*[198] et la *Congada*[199]), ainsi que des chants de travail (par exemple, les chansons de porte-faix) et des mythes qu'ils ont recueillis auprès de la population locale, comme le mythe indigène du *curupira*[200], du *boto*[201], entre autres. Certaines de ces fêtes, comme le récit concernant la *congada* que nous présenterons ensuite, existent encore aujourd'hui. Ci-dessous, nous présenterons un long extrait de la description du couronnement symbolique des rois du Congo qui a eu lieu sur l'île d'Itamaracá (située au Nord-Est du Brésil, dans l'état de Pernambuco[202]), écrit par Henry Kostner (1793-1820). Nous tenons à souligner l'importance de présenter tout cela, car c'est à travers cette documentation que nous pourrons parler de manifestations musicales qui font partie de la vie des Brésiliens depuis des siècles. Dans le cas de la *congada*, c'est seulement à partir de l'occurrence de cette pratique au fil des siècles que nous pouvons ensuite aborder le concept de topique musical qui y est associé. Afin de mieux comprendre la dimension symbolique de telles célébrations, nous vous invitons à lire la description suivante du couronnement des rois du Congo.

Couronnement du roi du Congo sur l'île d'Itamaracá

---

[198] *Bumba-meu-boi* : Au Brésil cette fête populaire liée au cycle d'élevage du bétail se présente comme le résultat du triple métissage des influences des Indiens, des esclaves et des Portugais. Il s'agit d'une danse populaire organisée en procession contenant des personnages humains, comme le Père Francisco et la Mère Catirina, des animaux, comme le bœuf ou l'hippocampe et des personnages fantastiques tels que *Caipora*, le Mort portant le Vivant, etc. Tout l'histoire tourne autour de la mort et de la résurrection du bœuf.

[199] *Congado* : Le Congado est une manifestation culturelle et religieuse d'influence africaine qui remonte au XVIII[e] siècle. Il accompagne l'élection des rois et des reines symboliques de la nation du Congo, au sein des confréries religieuses catholiques fondées par des esclaves africains, et il est perçu comme une forme de résistance culturelle et de préservation d'une « mémoire collective » évocatrice de leurs origines ethniques, raciales et territoriales.

[200] Le *Curupira* est l'un des êtres fantastiques les plus étonnants et les plus populaires des forêts brésiliennes. Il est décrit comme un nain à cheveux roux, qui a les pieds en arrière et les talons en avant. La plus ancienne mention de son nom a été faite par José de Anchieta le 30 mai 1560 : « on sait, et par la bouche de tout le monde, qu'il y a certains démons que les Brésiliens appellent *CORUPIRA*, qui attaquent les Indiens maintes fois dans la brousse, leur donnent des coups de fouet, les blessent et les tuent. »

Cf. CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 261.

« *Curupira* é um dos mais espantosos e populares entes fantásticos das matas brasileiras. O *curupira* é representado por um anão, cabeleira rubra, pés ao inverso, calcanhares para frente. A mais antiga menção de seu nome fê-la José de Anchieta em 30 de maio de 1560 : é sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios e que os brasis chamam de *CORUPIRA*, que acometem aos índios muitas vêzes no mato, dão-lhe de açoites, machucam-nos e matam-nos ». (Traduction libre de l'auteur).

[201] Le *Boto* ou dauphin rouge, dauphin blanc, *piraia-guará*, ou *pira-iauara*, poisson-chien, est un dauphin amazonien (I*nia geoffrensis*, Blainville). Ce cétacé d'eau douce est un personnage majeur du folklore du Pará. Le *boto* séduit les riveraines des principaux affluents du fleuve Amazone : il est le père de tous les enfants dont on ignore qui est le père. Aux premières heures de la nuit, il se transforme en un beau jeune homme, grand, blanc, fort, grand danseur et buveur, et il apparaît dans les bals, flirte, parle, assiste aux réunions et poursuit les femmes de ses assiduités. Avant l'aube, il saute dans l'eau et redevient *boto*.

Cf. CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 131.

« *Boto* é um golfinho do amazonas, bôto vermelho, bôto branco, piraia-guará, ou pira-iauara, peixe-cachorro- Inia geoffrensis, Blainville, cetáceo fluvial de citação indispensável no folclore do Pará. O bôto seduz as moças ribeirinhas dos principais afluentes do rio Amazonas e é o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite, transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugda pula para a água e volta a ser o bôto ». (Traduction libre de l'auteur)

[202] Pernambuco, en français Pernambouc, est un État brésilien qui se situe dans le centre-est de la région *Nordeste.*

Au mois de mars a lieu la fête annuelle de *Nossa Senhora do Rosário* -Notre Dame du Rosaire-, dirigée par des Noirs : et c'est à cette époque que le roi du Congo est élu, si la personne exerçant cette fonction est décédée au cours de l'année, a démissionné pour quelque raison que ce soit ou a été déposée par ses sujets. Les Noirs du Congo ont été autorisés à élire un roi et une reine parmi les individus de cette nation. Ceux qui sont choisis pour ces postes exercent une sorte de fausse juridiction sur leurs vassaux, dont les Blancs se moquent beaucoup, mais c'est les jours de fête qu'ils manifestent leur supériorité et leur pouvoir sur leurs compagnons.

Les Noirs de cette nation témoignent beaucoup de respect à leurs souverains. L'homme qui a exercé les fonctions de Roi à *Itamaracá* (chaque district a un roi) pendant de nombreuses années était sur le point d'abdiquer en raison de sa vieillesse et le nouveau chef devait être choisi : la nomination est tombée sur un autre vieil esclave de la plantation *Amparo*. L'ancienne reine n'avait pas démissionné, restant à son poste. Le vieil homme noir qui devait être couronné en ce jour de fête vint de bon matin rendre hommage au vicaire, qui lui dit d'un ton jovial : « Parfait, monsieur, mais aujourd'hui je serai à vos ordres, pour vous servir d'aumônier ! » A onze heures, je suis allé à l'église avec le vicaire. Nous nous sommes arrêtés à la porte lorsqu'un grand groupe d'hommes et de femmes noirs est apparu, vêtus de coton blanc et coloré, avec des drapeaux au vent et des tambours battants. À mesure qu'ils s'approchaient, nous découvrîmes, au milieu, le Roi, la Reine et le Secrétaire d'État. Chacun des premiers portait une couronne de papier coloré et doré sur la tête. Le Roi était vêtu d'un vieil habit de différentes couleurs, rouge, vert et jaune, manteau, habit et pantalons. Dans sa main, il tenait un sceptre en bois magnifiquement doré. La reine portait une robe de soie bleue à l'ancienne. L'humble secrétaire était aussi coloré que son patron, mais il était évident que ses vêtements provenaient de différentes parties, certaines trop étroites et d'autres trop larges pour lui. Les frais de la cérémonie sacrée devaient être payés par les Noirs et donc, au milieu de l'église, il y avait une petite table à laquelle étaient assis le trésorier de cette confrérie noire accompagné d'autres dignitaires, et dessus une petite boîte pour recevoir l'argent. Tout allait lentement, beaucoup plus que lentement que l'appétit du Vicaire, qui n'avait pas mangé bien qu'il fût près de midi, car lui et d'autres prêtres assistants devaient chanter la messe. En conséquence, il s'approcha de la table et commença à s'adresser aux directeurs, déclarant qu'il n'irait pas à l'autel tant que la dépense n'aurait pas été payée. Cela m'a beaucoup amusé de le voir entouré de Noirs, ennuyé par le manque de ponctualité dans ses interventions. Il y eut alors une rumeur dans l'Église parmi les Noirs. Le vicaire en avait réprimandé quelques-uns et dès qu'il les eut quittés, ils avaient commencé à se disputer, avec des éclats de voix et des paroles rageuses, sans respect pour le lieu. C'était une scène très intéressante pour moi et pour d'autres personnes, mais tout s'était passé rapidement. Enfin, Leurs Majestés s'étaient agenouillées devant la balustrade du maître-autel et la messe avait commencé. À la fin de la cérémonie, le nouveau Roi devait être couronné, mais le Vicaire avait faim, et s'exécuta sans délai. Il tint la couronne, à la porte de

> l'Église, le nouveau souverain se présenta et reçut l'ordre de s'agenouiller, l'insigne lui fut remis et le Vicaire dit : « Maintenant, Seigneur Roi, va-t'en ! »[203].

La troisième partie de l'*Antologia do Folclore Brasileiro* se concentre sur des textes écrits par des auteurs brésiliens. Comme les chroniqueurs étrangers et brésiliens présents dans cet ouvrage étaient contemporains, on y trouve plusieurs passages qui relatent les mêmes mœurs liées au folklore et aux danses dramatiques. Ils parlent de certains genres musicaux qui sont à l'origine de nombreuses manifestations musicales brésiliennes. Ci-dessous, nous présenterons un extrait qui montre le point de vue de Silvio Romero (1851-1914)[204] concernant le folklore, qui était un domaine d'étude naissant à son époque.

Vue synthétique sur le folklore brésilien

> Un regard sur notre histoire, non pas sur l'histoire écrite par A ou B, par Varnhagen ou Pereira da Silva, vieux rhéteurs, mais sur l'histoire non écrite, la tradition flottante et indécise de nos origines et de notre développement ultérieur, un tel regard découvrira, non sans quelques difficultés, les premiers vers de nos légendes et chansons populaires. Il n'y a pas de documents écrits : les documents sont les légendes et les chansons elles-mêmes, maintenant fixées pour la première fois

---

[203] KOSTNER, Henry Coroação do Rei de Itamaracá, paragraphes 1 et 2, In : CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro* (Anthologie du Folklore Brésilien), 9ème édition, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2001.

« No mês de março tem lugar a festa anual de Nossa Senhora do Rosário dirigida pelos negros, e é nessa época em que elegem o Rei de Congo, se a pessoa que exerce essa função faleceu durante o ano, resignou por qualquer motivo ou haja sido deposta pelos seus súditos. Aos negros do Congo permitiram a eleição do Rei e da Rainha entre os indivíduos dessa nação. Os escolhidos para esses cargos exercem uma espécie de falsa jurisdição sobre seus vassalos, da qual muito zombam os brancos, mas é nos dias de festa em que exibem sua superioridade e poder sobre seus companheiros.

Os negros dessa nação mostram muito respeito para com seus soberanos. O homem que desempenhava as funções de Rei em Itamaracá (cada distrito possui um Rei) durante muitos anos estava prestes a abdicar pela sua velhice e o novo chefe devia ser escolhido, e a indicação recaiu sobre outro velho escravo da plantação do Amparo. A Rainha antiga não renunciara, continuando no posto. O negro velho que seria coroado neste dia da festa, veio pela manhã cedo apresentar seus respeitos ao Vigário que lhe disse, em tom jovial: « Perfeitamente, senhor, mas hoje estarei às suas ordens, devendo servir-lhe de Capelão! » Pelas onze horas fui para a Igreja com o vigário. Ficamos parados à porta quando apareceu numeroso grupo de negros e negras, vestidos de algodão branco e de cor, com bandeiras ao vento e tambores soando. Quando se aproximaram, descobrimos, no meio, o Rei, a Rainha e o Secretário de Estado. Cada um dos primeiros trazia na cabeça uma coroa de papel colorido e dourado. O Rei estava vestido com uma velha roupa de cores diversas, vermelho, verde e amarelo, manto, jaleco e calções. Trazia na mão um cetro de madeira, lindamente dourado. A Rainha envergava um vestido de seda azul, da moda antiga. O humilde Secretário ostentava cores quanto seu chefe, mas era evidente que sua roupa provinha de várias partes, umas muito estreitas e outras demasiado amplas para ele. As despesas com a sagrada cerimônia deviam ser pagas pelos negros e por isso, no meio da Igreja, estava uma mesinha com o tesoureiro dessa Irmandade preta e outros dignitários, e sobre ela uma pequena caixa para receber o dinheiro. Tudo ia lentamente, muito mais lentamente que o apetite do Vigário que nada comera, embora fosse perto do meio-dia, porque ele e outros padres, assistentes deviam cantar a missa. Consequentemente, aproximou-se da mesa e começou a falar aos diretores, declarando que não iria ao altar antes que a despesa fosse paga. Divertia-me muito vê-lo cercado pelos negros e entediado pela falta de pontualidade nas suas contribuições. Houve a seguir um rumor na Igreja entre os pretos. O Vigário havia exprobrado alguns deles e logo que este os deixou, começaram a discutir uns com os outros, em voz alta e com palavras zangadas, sem respeito pelo local. Foi uma cena muito interessante para mim e para outras pessoas, mas tudo se passou rapidamente. Por fim, Suas Majestades ajoelharam-se ante a grade do altar-mor e a missa começou. Terminada, o novo Rei devia ser coroado, mas o Vigário estava com fome, e desempenhou-se sem muitas cerimônias. Segurou a coroa, na porta da Igreja, o novo soberano apresentou-se e foi mandado ajoelhar, a insígnia lhe foi posta e o Vigário disse: « Agora, senhor Rei, vai-te embora! ». (Traduction libre de l'auteur).

[204] Silvio Romero était un critique littéraire, essayiste, poète, philosophe, enseignant et homme politique brésilien. Il fut celui qui organisa le premier des recueils systématiques de documents et commença simultanément leur étude technique, à travers les anthologies *Cantos et Contos popular do Brasil* (Chants et contes populaires du Brésil), datées respectivement de 1882 et 1884, et les deux ouvrages importants de 1888, *Estudos sobre a poetica popular do Brasil* (Étude sur la poésie populaire du Brésil) et *História da literatura brasileira* (Histoire de la littérature brésilienne). Dans : http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=242, consulté le 29 mai 2022.

> par écrit. Quels ont été les premiers romans et chansons portugais qui ont été transplantés et ont abordé sur nos côtes ?
>
> D'autre part, quelles ont été les premières chansons indigènes et africaines assimilées par nos populations métisses : quelles ont été les premières d'origine purement nationale ?
>
> Il est impossible de répondre ici par une date, comme le font les historiens à propos de la mort ou de la naissance des rois.
>
> Les traditions populaires ne sont pas délimitées par le calendrier ; l'histoire ne connaît pas les anniversaires, elle ne connaît que les temps de son développement. Ce qui est certain, c'est qu'au premier siècle de la colonisation, des Portugais, des Indiens et des Noirs se sont retrouvés face à face, et aussi face à une nature splendide : ils se sont battus, ayant comme armes le canon, la flèche et la houe, et comme secours la nostalgie de la patrie. Les Portugais ont combattu, vaincu et réduit en esclavage ; l'Indien s'est défendu, a été vaincu, s'est enfui ou est resté captif ; l'Africain a travaillé, travaillé… Tous devaient chanter, car tous étaient nostalgiques : les Portugais de chez eux, d'outre-mer, les Indiens de leurs forêts, qu'ils perdaient, et les Noirs de leurs huttes qu'ils ne reverraient jamais.
>
> Chacun devait chanter les chansons de son pays.
>
> De tout cela amalgamé et fusionné dans un seul moule - la langue portugaise, la langue du vainqueur --, sont sorties dans les siècles suivants nos chansons populaires[205].

L'importance de l'*Antologia do Folclore Brasileiro* réside dans le fait qu'il s'agit d'un ouvrage qui rassemble des sources de première importance sur le Brésil depuis la période de l'invasion des Portugais jusqu'aux écrits de Câmara Cascudo. Dans de nombreux textes, on trouve différents points de vue sur le même type de manifestation culturelle, comme les *congados* ou le festival *Bumba-meu-*

---

[205] ROMERO Silvio, *Vista sintética sobre o folclore brasileiro*, paragraphes 1-5, In : CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du folklore brésilien), 9ème édition, format Kindle, Éditions, Global, São Paulo, 2001.

« Um olhar lançado sobre nossa história, não sobre a história escrita por A ou B, por Varnhagen ou Pereira da Silva, velhos declamadores retóricos, mas a história não escrita, a tradição flutuante e indecisa de nossas origens e ulterior desenvolvimento, um olhar aí lançado irá descobrir, não sem alguma dificuldade, os primeiros lineamentos de nossas lendas e canções populares. Não existem documentos escritos de tais fatos; os documentos são as lendas e canções mesmas, que são agora pela primeira vez fixadas pela escrita. Quais foram os primeiros romances e cantos portugueses transplantados que passaram às nossas plagas?

Por outro lado, quais os primeiros cantos indígenas e africanos assimilados por nossas populações mestiças: quais os primeiros de origem puramente nacional? Impossível é aqui responder com uma data como fazem os historiadores relativamente à morte ou ao nascimento dos reis.

As tradições populares não se demarcam pelo calendário das folhinhas; a história não sabe do seu dia natalício, sabe apenas das épocas de seu desenvolvimento. O que se pode assegurar é que, no primeiro século da colonização, portugueses, índios e negros acharam-se em frente uns dos outros, e diante de uma natureza esplêndida, em luta, tendo por armas o obuz, a flecha e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. O português lutava, vencia e escravizava; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo, o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares, d'além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver.

Cada um devia cantar as canções de seu país.

De todas elas amalgamadas e fundidas em um só molde - a língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formaram nos séculos seguintes os nossos cantos populares ». (Traduction libre de l'auteur).

boi. De plus, cet ouvrage fait écho aux livres précédemment cités dans le premier chapitre, illustrant le même effort de ceux qui, depuis les années 1920, à travers une meilleure compréhension du passé colonial du pays, se sont préoccupés de comprendre la manière dont cette jeune nation s'était constituée.

A travers cette anthologie, il est possible de voir que certains traits encore présents dans la société brésilienne existaient déjà au XVII[e] siècle, comme les *atabaques*[206], les *tambourins* et les *ganzás*[207] cités par Nuno Marques Pereira[208], ou les chansons de travail citées par John Luccock[209].

Enfin, nous voudrions souligner la simplicité comme caractéristique étonnante des investigations littéraires de Cascudo. En d'autres termes, bien qu'il fût un homme érudit, qui s'intéressait à divers sujets et lisait beaucoup, aussi bien en portugais que dans d'autres langues, son langage a une légèreté et une fluidité qui nous donne l'impression d'écouter l'histoire recueillie directement par lui de la bouche de son interlocuteur. Il ne donne pas à percevoir le folklore comme quelque chose d'exotique, mais comme l'expression du mode de vie d'un peuple, de ses coutumes et de sa dynamique sociale.

2. 3. Mário de Andrade : *Essai sur la musique brésilienne*



Figure 8 - Mário de Andrade, Rio de Janeiro, RJ, *Biblioteca Nacional*, photographe : Vosylius Kazys

[206] *Atabaque :* instrument folklorique membranophone à percussion directe (manuelle). Nom générique utilisé au moins à Bahia, Rio de Janeiro et São Paulo pour les tambours oblongs dont l'une des bouches est en cuir.

[207] *Ganzá* : instrument à percussion d'origine africaine, très répandu au Brésil sous deux formes de construction très distinctes, également connu sous le nom d'*anzá*, *canzá*, *gazá* et *pau de semente.*

[208] PEREIRA, Nuno Marques, *Os Calundus baianos*, paragraphes 1 et 2, IN : CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du folklore brésilien), 9ème édition, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2001.

[209] LUCCOK, John, *Cantos de trabalho*, paragraphe 1, In : CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du folklore brésilien), 9ème édition, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2001.

> Mário de Andrade (1893 - 1945), le grand leader du mouvement nationaliste brésilien et mentor intellectuel des compositeurs ayant adhéré au nouveau nationalisme, […] ; c'est le poète accompli, […] ; l'écrivain de grand talent ; l'intellectuel d'une rare culture, le chercheur infatigable des trésors du Brésil ; le grand connaisseur de la musique (il a suivi une formation régulière au Conservatoire Dramatique et Musical de São Paulo où il a également été professeur) ; le promoteur de la vie culturelle à São Paulo et porte-parole de l'innovation pédagogique de l'école de musique (il a été le créateur du Département de la culture de la mairie de São Paulo et l'un des responsables de la réforme de l'École Nationale de Musique du Rio de Janeiro). Mário de Andrade a été cinq cents personnes à la fois, comme il s'est défini lui-même[210].

Nous voudrions commencer notre texte avec cette citation très précise de l'important historien José Maria Neves[211], à propos du polygraphe Mário de Andrade (Mario Raul de Moraes Andrade, 1893-1945) : il a brillamment synthétisé les différentes facettes de cet homme emblématique pour le Brésil, non seulement dans l'histoire du mouvement moderniste brésilien mais aussi pour ses précieuses contributions dans le domaine de la musique et des recherches folkloriques. Mário de Andrade fut un homme éminent dans la société de São Paulo du début du XX^{e} siècle, ville où il est né en 1893. Afin de pouvoir prêter un peu d'attention à chacune de ces facettes, qui ont marqué la vie de Camargo Guarnieri, nous aborderons ci-dessous quelques aspects importants de la formation d'Andrade.

---

[210] NEVES, José Maria, *Música contemporânea brasileira* (Musique contemporaine brésilienne), 2ème éd., Éditions Contra Capa Livraria Ltda, Rio de Janeiro, 2008, p. 61.

« Mário de Andrade (1893 - 1945), o grande líder do movimento nacionalista brasileiro e o mentor intelectual dos compositores adeptos do novo nacionalismo, […]; é o poeta já definitivo, […]; o contista de grandes recursos; o intelectual de rara cultura, o pesquisador incansável das coisas do Brasil; o profundo conhecedor da música (ele teve formação regular no Conservatório Dramatico e Musical de São Paulo, onde foi também professor); o animador da vida cultural paulista e o pregador da renovação pedagógica da escola de música (foi ele o criador do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e um dos responsáveis pela reforma da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro). Mário de Andrade foi quinhentos, como ele mesmo se definiu ». (Traduction libre de l'auteur).

[211] José Maria Neves (1943 - 2002) est un musicologue, violoniste et chef d'orchestre brésilien. Son père l'inscrit très jeune au Conservatoire d'État de musique São João Del Rei, à Minas Gerais. Peu de temps après, il s'installe à Rio de Janeiro et commence à étudier avec le maestro Guerra Peixe et Esther Scliar au séminaire de musique *Pró-Arte*. Entre 1969 et 1971, il suit les cours de maîtrise de l'Institut de musicologie de Paris, sous la direction de Jacques Chailley, et consacre son mémoire aux *choros* de Villa-Lobos. À cette époque, il suit les cours de spécialisation au Conservatoire national supérieur de Musique, avec Pierre Schaeffer, et à l'Institut Catholique de Paris avec Stéphane Caillat. Il étudie la composition et la direction d'orchestre à la Sorbonne, où il rencontre le musicien et physicien Martenot, inventeur de l'instrument électronique qui porte son nom. De retour au Brésil, en 1971, il est professeur de musicologie au Conservatoire brésilien de musique de Rio de Janeiro jusqu'en 1981. À partir de 1973, il travaille comme professeur de musicologie et d'histoire de la musique à l'*UNI-Rio.* Entre 1974 et 1976, il obtient un doctorat à l'Institut de musicologie de Paris, présentant la thèse « Tendances de la musique brésilienne contemporaine ». À partir de 1974, il est consultant au ministère de la Culture. Entre 1972 et 1974, il occupe le poste de président de la Société brésilienne d'éducation musicale. À partir de 1977, il dirige l'*Orquestra Ribeiro Bastos* de *São João Del Rei* (l'une des plus anciens du pays, dont son père fut également le chef). À partir de 1981, il est coordonnateur du Centre d'études supérieures, de recherche et de vulgarisation. Il fait partie de l'équipe permanente des cours de musique contemporaine latino-américaine entre 1978 et 1986. Depuis 1968, il est membre de la faculté de l'*Instituto Vila-Lobos da Uni-Rio*, recevant le titre de professeur titulaire émérite à sa retraite en 1997. En 2001, il assume la présidence de l'*Academia Brasileira de Música*. Il est membre du comité de rédaction de revues au Brésil et aux États-Unis. Il fait partie de l'Association nationale pour la recherche et les études supérieures en musique entre 1975 et 1999. Son travail édité sur la musique compte plus de 50 titres : livres, éditions critiques de partitions et articles.

« José MARIA NEVES », *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*, Institut culturel Cravo Albin, Rio de Janeiro, consulté le 18 avril 2022. https://dicionariompb.com.br/personalidade/jose-maria-neves/

À l'âge de 18 ans, Mário de Andrade commence ses études de piano au Conservatoire d'art dramatique et de musique de São Paulo. Bien qu'il ait commencé tardivement, il vise une carrière de concertiste et cette orientation le pousse à progresser rapidement : il commence à enseigner le piano deux ans après avoir débuté ses études musicales. Parallèlement, il assume d'autres fonctions au sein du Conservatoire, comme on le voit ci-dessous :

> En 1911, il entre au Conservatoire Dramatique et Musical. L'institution, créée en 1906 pour former des musiciens dans un environnement encore dépourvu de culture, vient s'installer sur l'Avenida São João (l'Avenue Saint Jean), au centre de la ville. La musique a été le premier choix artistique de Mário de Andrade. Son intention était de poursuivre une carrière de pianiste, ce que souhaitait également son frère Renato. […] L'année suivante, Mário de Andrade est nommé moniteur du cours de formation musicale et, en 1913, il commence à enseigner le piano, invité comme professeur suppléant d'histoire de la musique. Le contact avec le Conservatoire a duré toute sa vie, avec une pause pendant la période où il a été directeur du Département de la culture, poste qu'il a occupé à Rio de Janeiro, de 1935 à 1941. Il devient professeur d'esthétique et d'histoire de la musique en 1922[212].

Un fait très important marque cette période où il débute sa carrière d'enseignant. Selon la chercheuse Luciana Barongeno, la formation intellectuelle d'Andrade tient à la lecture de livres et de périodiques à la bibliothèque du Conservatoire. Elle ajoute également que l'auteur a copié certains articles en les dactylographiant, selon ses intérêts personnels et à des fins pédagogiques pour ses cours[213]. Il est possible de conclure que son activité d'enseignant a été très importante pour ses recherches sur l'esthétique musicale, sur les thèmes liés à la sociologie et au rôle social de l'artiste, ainsi que pour la production d'œuvres didactiques, comme l'*Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne, 1928), le *Compêndio da História da Música* (Abrégé de l'histoire de la musique, 1926), le *Música doce música* (Musique douce musique, 1933), entre autres. Cet investissement intellectuel d'Andrade lui permettra de constituer une très vaste bibliothèque personnelle, très importante pour la formation intellectuelle du jeune Camargo Guarnieri.

---

[212] JARDIM, Eduardo, *Eu sou trezentos - Mário de Andrade: Vida e Obra* (Je suis trois cents - Mário de Andrade : Vie et œuvre), format Kindle, Edições de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, chapitre 1, paragraphe 28.

« Em 1911, ingressou no Conservatório Dramático e Musical. A instituição, criada em 1906 para formar músicos em um ambiente ainda muito carente culturalmente, veio a se instalar na avenida São João, no centro da cidade. A música foi a primeira opção artística de Mário de Andrade. Sua intenção era seguir a carreira de pianista, o que também pretendia seu irmão Renato. […] No ano seguinte, Mário de Andrade foi indicado monitor do curso de Teoria Musical e, em 1913, passou a lecionar piano e foi chamado para ser professor substituto de História da Música. O contato com o Conservatório se estendeu por toda a vida, com um intervalo durante o período em que foi diretor do Departamento de Cultura e em que esteve no Rio de Janeiro, de 1935 a 1941. Tornou-se catedrático de Estética e História da Música em 1922 ». (Traduction libre de l'auteur)

[213] FAVIANO, Giovana Beraldi, *Cartas de Camargo Guarnieri: autobiografia, sociabilidade e práticas de arquivamento* (Les lettres de Camargo Guarnieri : autobiographie, sociabilité et pratiques d'archivage), mémoire de master, Université de São Paulo, São Paulo, 2020, p. 21.

Pour la grande majorité des Brésiliens, Andrade est surtout connu pour sa contribution littéraire, puisque ses livres de poésie et de prose figurent dans les programmes scolaires.

Sans approfondir, car le domaine de sa production littéraire nous éloignerait de notre sujet, il est très important de souligner que l'écriture d'Andrade a contribué aux avancées esthétiques réalisées grâce à la Semaine d'Art moderne de 1922. C'est par elle que l'auteur aborde la langue du peuple brésilien : ainsi, il intègre des mots et des prononciations différentes de l'oralité à la tradition écrite. En commentant un article dans lequel Mário de Andrade refuse le titre de futuriste, José Maria Neves souligne quelques traits importants de sa personnalité :

> On y voit son indépendance de créateur, refusant de s'inscrire dans une quelconque école, ce qui reviendrait à se limiter à une certaine vision du problème de la création ; on y voit sa façon de concevoir la manipulation du langage (ce qu'il faisait en toute liberté), sans que cela implique une volonté de rompre avec toutes ses structures ; on peut voir son humilité, qui est plus celle d'un artisan dévoué que celle d'un prophète ; on peut y voir l'énorme respect qu'il a porté aux questions religieuses et sociales et qui se traduira par sa vision essentiellement sociale du phénomène artistique[214].

Le goût d'Andrade pour la poésie apparaît au moment même où son rêve de devenir concertiste commence à s'évanouir. Ce changement est lié à la perte de son frère, survenue en 1913. Selon Jardim :

> La répercussion de ce choc a été déterminante pour plusieurs raisons. En premier lieu, Mário de Andrade a renoncé à suivre une carrière de concertiste, que son frère visait également. Bien qu'il continue à jouer, un tremblement dans ses doigts l'empêche de devenir pianiste. Parallèlement, sa vocation de poète s'affirme, peut-être en réponse à l'épisode tragique. Avant cette date, il avait déjà écrit des poèmes. Cependant, il a lui-même fixé la date du début de sa trajectoire poétique avec l'expérience de la perte de son frère[215].

---

[214] NEVES, José Maria, *Música contemporânea brasileira* (Musique contemporaine brésilienne), 2ème éd., éditions Contra Capa Livraria Ltda, Rio de Janeiro, 2008, p. 65.

« Vê-se sua independência enquanto criador, recusando a filiar-se a qualquer escola, o que representaria limitar-se a uma certa visão do problema da criação; vê-se sua maneira de conceber a manipulação da língua (o que ele fazia com total liberdade), sem que isso signifique um desejo de romper com todas as suas estruturas; vê-se a sua humildade, mais de artesão dedicado do que de predestinado desbravador de caminhos; vê-se o enorme respeito que ele abordava temas religiosos e sociais, o que terá como resultado sua visão essencialmente social do fenômeno artístico. » (Traduction libre de l'auteur).

[215] JARDIM, Eduardo, *Eu sou trezentos - Mário de Andrade : Vida e Obra* (Je suis trois cents - Mário de Andrade : Vie et œuvre), format Kindle, Edições de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, chapitre 1, paragraphe 31.

« A repercussão desse choque foi significativo por vários motivos. Em primeiro lugar, Mário de Andrade desistiu de seguir a carreira de concertista, pretendida também pelo irmão. Apesar de continuar tocando, um tremor nos dedos o impediu de ser pianista. Ao mesmo tempo, firmou-se sua vocação de poeta, possivelmente como uma resposta ao trágico episódio. Antes dessa data, já tinha escrito poemas. No entanto, ele próprio fixou a data do início da sua trajetória poética na experiência da perda do irmão. » (Traduction libre de l'auteur)

La musique et les lettres seront une constante dans la vie de Mário de Andrade et cela se voit quand on regarde de près la production de l'auteur. Selon Neves, huit des vingt volumes qui composent les Œuvres complètes de Mário de Andrade sont consacrés à la musique[216]. Ci-dessous, la liste des ouvrages consacrés à la musique, avec la date de publication de chacun dans la collection *Œuvres complètes*, publiée par la Livraria Martins Editora de São Paulo :

vol. VI - *Ensaio sobre a música brasileira* (Essai sur la musique brésilienne, 1962)
vol. VII - *Música, doce música* (Musique, douce musique, 1963)
vol. VIII - *Pequena história da música* (Petite histoire de la musique, 1958)
vol. IX - *Namoros com a medicina* (Rencontre avec la médecine, 1956, dont la première partie est consacrée à la « musicothérapie »)
vol. XI - *Aspectos da música brasileira* (Aspects de la musique brésilienne, 1965)
vol. XIII - *Música de feitiçaria no Brasil* (Musique de sorcellerie au Brésil, 1963)
vol. XVIII - *Danças dramáticas do Brasil, 3 tomos* (Danses dramatiques du Brésil, 3 volumes, 1959)
vol. XIX - *Modinhas imperiais* (*Modinhas* impériales, 1964)

Ses écrits musicaux touchent plusieurs sujets, comme l'histoire de la musique, l'esthétique, la critique musicale. Dans le présent travail, nous nous concentrerons uniquement sur ses recherches sur la musique folklorique du Brésil. Selon Jardim, l'intérêt du compositeur pour la dimension locale, abordant les questions d'identité artistique du pays, a commencé aux alentours de 1924. Il viendra à l'étude plus systématique et approfondie du folklore en 1929, après son voyage dans le Nord-Est[217]. Ces dates sont significatives car en 1924, un petit groupe d'intellectuels formé par Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, René Thiollier, Dona Olívia Guedes Penteado et Paulo Prado entame un projet intitulé « voyages de découverte du Brésil »[218]. En avril de cette même année, le groupe d'artistes se rend dans l'état de Minas Gerais[219], rencontrant au cours de ce voyage le poète Blaise Cendrars. « En 1927, ils envisagent de visiter le Nord-Est, conservatoire de traditions populaires : un pays épatant, sec et poudreux, avec millénarisme, misère et "*cangaço*"[220] garantis »[221]. Malheureusement, ce voyage n'a pas eu lieu. Mário n'a connu le Nord-Est qu'en 1928. Cependant, en

[216] NEVES, José Maria, *op. cit.*, p. 65.

[217] JARDIM, Eduardo, *op. cit.*, chapitre 3, paragraphe 3 et 4.

[218] ANDRADE, Mário de, *L'apprenti touriste*, Éditions La quinzaine littéraire, Paris, 1996, p. 14.

[219] Le Minas Gerais est l'un des États fédérés du Brésil. Il se situe au Nord de la région Sud-Est. Sa capitale est *Belo Horizonte.*

[220] « Les *cangaceiros*, célèbres bandits brésiliens, furent tour à tour considérés comme infrarévolutionnaires, bandits sociaux, bandits d'honneur et plus récemment comme simples bras armés des potentats locaux. De nombreux ouvrages traitent ainsi de la vie de Lampião, chef de la bande la plus illustre. Ce phénomène de banditisme, désigné par le terme de cangaço, reste néanmoins fort méconnu. Cette méconnaissance renvoie, en réalité, à celle de ces zones semi-arides où ces bandes sévirent et qui ne reçurent longtemps que des regards empreints de clichés. »

SILVA, Patricia Sampaio, « Sur les traces de Virgolino, un cangaceiro dit Lampião », *Cahier des Amériques latines*, nº 36, 2001, p. 64.

[221] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 16.

mai 1927, Mário de Andrade est parti en Amazonie. Ces deux grands voyages, Amazonie en 1927 et le Nord-Est en 1928, ont été méticuleusement consignés dans le journal de bord que Mário a emporté avec lui. Ces notes ont ensuite été publiées sous le titre *O turista Aprendiz* (1976) au Brésil et *L'apprenti touriste* (1996) en France.

Lors du voyage de 1928, Mário va dans le Nord-Est non seulement pour découvrir de près la richesse du folklore musical de la région, mais aussi pour voir son grand ami Luís da Câmara Cascudo. Ces deux écrivains ont entretenu une intense correspondance entre les années 1924 et 1944. Selon le journaliste et spécialiste de leur œuvre, Vicente Serejo :

> La correspondance entre Cascudo et Mário est essentielle pour comprendre le regard moderniste sur la culture brésilienne. Dans ce dialogue épistolaire, on retrouve un modernisme précoce (celui de Cascudo) quand en 1919 - 3 ans avant la *Semana de Arte Moderna* - dans la rubrique « Bric-à-Brac » il se plaignait déjà de la vie littéraire francisée, défendant la spécificité brésilienne, et Mário de Andrade, qui a fondé le modernisme au Brésil. Ce n'est pas pour rien qu'Edison Carneiro dans son livre sur le folklore brésilien renverse le point de vue : il prétend que Cascudo a influencé Mário[222].

Les deux écrivains ont entretenu une très belle relation d'amitié et d'entraide. Mário le *paulista*[223], écrivant au milieu de l'effervescence de la « Semaine de l'art moderne » de la capitale, São Paulo, en pleine industrialisation, et Cascudo, le *potiguar*[224] dialoguant avec son ami de *Natal*, la capitale du Rio Grande do Norte, une région dont la culture populaire était restée très vivace et peu connue du reste du pays. Par le biais des lettres, Cascudo et Andrade ont pu échanger de nombreuses informations et suggestions sur la recherche qui les occupait. Pour Mário, il est très important d'avoir un interlocuteur connaissant en profondeur les sujets folkloriques qui l'intéressaient de la fin des années 1920 jusqu'à sa mort, en 1945. Dans l'une des lettres, parlant de son nouveau projet[225], Mário dit que le point de vue de son ami lui importe beaucoup car, même en étudiant la culture du Nord, il ressent un manque de familiarité avec le sujet : son approche est un peu théorique, vu qu'il n'avait pas la possibilité de vivre les choses au quotidien[226].

---

[222] SEREJO, Vicente dans MORAES, Marco Antonio de, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade - Cartas, 1924 - 1944*, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2010, Ensaio de abertura (essai d'ouverture), paragraphe 85.

« A correspondência entre Cascudo e Mário é fundamental para se compreender o olhar modernista sobre a cultura brasileira. Encontram-se, nesse diálogo epistolar, um modernista precoce (que foi Cascudo) quando em 1919 - 3 anos antes da Semana de Arte Moderna - na coluna "Bric-a-Brac" já reclamava da vida literária afrancesada, defendendo a motivação brasileira, e Mário de Andrade, que fundou o Modernismo no Brasil. Não é à toa que Edison Carneiro no seu livro sobre o folclore brasileiro inverte o olhar: afirma que Cascudo influenciou Mário ». (Traduction libre de l'auteur).

[223] *Paulista :* originaire de l'État de *São Paulo.*

[224] *Potiguar :* originaire de l'État du Rio Grande do Norte.

[225] Le projet en question est la création d'un livre intitulé *Na pancada do Ganzá*, qui n'a pas été finalisé en raison de la disparition de Mário de Andrade.

[226] MORAES, Marco Antonio de, *op.cit.*, lettre 109, paragraphe 3.

Au cours de cette expérience, qui a duré du 27 novembre 1928 jusqu'au 24 février 1929, Mário de Andrade a eu l'occasion de participer aux festivités traditionnelles du Nord, pendant les fêtes de Noël, Nouvel An et Carnaval, et de prendre note de tout ce qu'il entendait[227]. Parmi le vaste corpus recueilli par le compositeur, il y a plusieurs *Bumba-meu-boi*[228]*,* des *cocos*[229], des thèmes de *chegança*s[230], des *cantigas*[231], des chants de *carregadores de piano*[232], des chants du *catimbó*[233], entre autres. Dans ce travail de terrain, nous voudrions souligner la rencontre d'Andrade avec le chanteur de *coco* Chico Antônio, qui a beaucoup impressionné notre écrivain par son expressivité.



Figure 9 - Chico Antônio - photo de Mário de Andrade.
Archives de l'Institut d'Études brésiliennes de l'Université de São Paulo - fonds Mário de Andrade

Selon les mots de Mário :

[227] ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz* (L'apprenti touriste), éditions Iphan, Brasília, 2015, p. 24.

[228] *Bumba-meu-boi* : Au Brésil cette fête populaire liée au cycle d'élevage du bétail se présente comme le résultat du triple métissage des influences des Indiens, des esclaves et des Portugais.

[229] *Coco* : Coco : Danse en ronde populaire originaire de l'*Alagoas* et répandue dans tout le Nord-Est du Brésil. Elle est accompagnée de chants et de percussions (*ganzá*, *pandeiro*, *bombo*, entre autres). Le refrain est chanté en chœur, en réponse aux vers du « tirador de coco » ou « coqueiro ». L'influence indigène est visible dans la chorégraphie. [...] Il existe une grande variété de types de *cocos*, qui sont nommés d'après les instruments qui les accompagnent (coco de *ganzá*, de *zambê*), la forme du texte poétique (coco de dixième, d'octave) ou d'autres éléments.

[230] *Chegança*s : l'une des plus anciennes danses folkloriques brésiliennes, généralement exécutée en plein air.

[231] *Cantiga* : poésie chantée en vers ou, selon Mariza Lira : « une petite chanson, trova, *toada* faite pour être chantée ».

[232] *Carregadores de piano* : les chants des *carregadores de piano* (les porteurs de piano) sont caractérisés comme un chant de travail. Dans les grandes villes du début du XX[e] siècle, le transport de pianos était un métier courant.

[233] *Catimbó* : culte religieux populaire brésilien, répandu dans le Nord et le Nord-Est du pays.

> Chico Antônio n'est pas seulement la voix merveilleuse et l'art splendide du chant : c'est un « cocotier »[234] très original dans ses gestes et dans sa manière de « tirer un coco »[235]. Il ne chante jamais assis et il n'aime pas chanter tranquillement. Il attend qu'on lui donne la réplique, deux, trois fois, à la suite, il se place à la dernière place et une ronde vertigineuse, serrée, commence, toujours la même. En plus de cette ronde, Chico Antônio tourne toujours sur lui-même. En fait, il essaie de s'étourdir car plus il tourne et plus il a le vertige, plus l'*embolada*[236] devient surréaliste, un rêve lumineux de phrases, de mots libres, dans une diction magnifique. Des poèmes qu'aucun Aragon n'a jamais écrits, si vivants, si convaincants et fous. C'est prodigieux[237].

Mário est si impressionné par ce personnage qu'il s'inspire de lui dans la création du protagoniste de son livret d'opéra, *Café*, ainsi que d'une série intitulée « Vida do cantador » (la vie du chanteur) : il aborde plusieurs facettes de ce type de chanteur du Nord du pays ; le dernier article est consacré à Chico Antônio[238].

L'année 1928 est très intense pour le compositeur. C'est l'année de la publication de son livre *Macunaíma*[239], dans les détails duquel nous n'entrerons pas mais qui est très important dans la production d'Andrade car il synthétise des recherches sur le folklore brésilien, dans une écriture qui intègre des expressions en portugais parlé qui donnent une idée de Brésil tout entier, sans les divisions territoriales des États et sans les grandes distances qui séparent le peuple. C'est également l'année où Mário publie un livre très important pour toute une génération de musiciens brésiliens : l'*Ensaio sobre a música brasileira*[240].

Cet ouvrage est publié à la suite de la découverte de ce Brésil encore inconnu de l'auteur, dont une petite partie lui a été révélée lors du voyage de 1927 en Amazonie (voir les pages de l'*Apprenti Touriste*). L'*Ensaio sobre a música brasileira* est une œuvre qui rassemble les résultats des premiers voyages d'Andrade (dans les *Minas Gerais* en 1919 et 1924 et dans l'*Amazônia* en 1927). Il offre une

---

[234] Cocotier est le terme utilisé pour designer celui qui chante des *cocos*.

[235] « Tirer un coco » c'est l'expression populaire utilisé pour celui qui va chanter une mélodie de coco. Le mot tirer est utilisé dans sens littéral d'amener vers soi.

[236] *Embolada* : processus rythmique et mélodique de construction de strophes employé par les *repentistas* (chanteurs improvisateurs) et les *cantadores* du Nord-Est, sur des pièces étant dansées ou non.

[237] ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz* (L'apprenti touriste), éditions Iphan, Brasília, 2015, p. 317.

« Chico Antônio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar: é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar um coco. Não canta nunca sentado e não gosta de cantar parado. Forma os respondedores, dois, três, em fila, se coloca em último lugar e uma ronda principia entontecedora, apertada, sempre a mesma. Além dessa ronda, inda Chico Antônio vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco. É prodigioso. » (Traduction libre de l'auteur).

[238] ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz* (L'apprenti touriste), éditions Iphan, Brasília, 2015., p. 232.

[239] *Macunaíma* est le héros d'um roman homonyme de Mário de Andrade et il demeure une figure emblématique de l'identité brésilienne.

Le livre a été traduit en français comme *Macounaïma* et a été publié en 1970 par les Éditions Jean-Jacques Pauvert.

[240] *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 1ère édition, éditions I. Chiarato & Cia, São Paulo, 1928.

matière abondante aux compositeurs brésiliens. C'est un ouvrage dans lequel l'auteur expose son point de vue sur la voie esthétique que ces compositeurs devraient suivre afin de mettre en valeur les aspects inhérents à la musique brésilienne :

> Ce que nous devrions faire, c'est profiter de tous les éléments qui contribuent à la formation permanente de notre musicalité ethnique. Les éléments amérindiens sont utiles car il y a un fort pourcentage de sang *guarani*[241] chez les Brésiliens. Et cette source amérindienne colore agréablement d'étrangeté et de sombre mystère la musique du peuple. Les éléments africains jouent pleinement s'ils sont collectés au Brésil puisqu'ils appartiennent à l'entité nationale. Il en va de même pour les éléments d'origine portugaise. Le compositeur brésilien doit s'appuyer sur le folklore à la fois comme documentation et comme source d'inspiration. Il doit invoquer en de nombreuses occasions les sources dont il procède. Il ne peut donc être ni exclusif ni unilatéral. Celui qui prétend tout avoir inventé lui-même risque de passer pour un faussaire. Et surtout, il finit par fatiguer le monde. S'il est unilatéral, s'il revendique une seule inspiration, l'artiste devient antinational : il fait de la musique amérindienne, africaine, portugaise ou européenne. Il ne fait pas de la musique brésilienne[242].

L'*Ensaio* représente également le début d'une systématisation de la pensée d'Andrade : celui-ci insistera tout au long de sa vie sur l'importance de l'étude du folklore brésilien. Il représente son effort de recherche et de compréhension de cette culture musicale inconnue du peuple brésilien en tant que nation ; enfin, il formule une tentative de synthèse prônant la reconnaissance des formes musicales populaires, appartenant à la vie quotidienne des gens. L'auteur souligne à plusieurs reprises le manque d'études sur le folklore brésilien ; comme on peut le voir :

À propos du manque d'études sur le chant brésilien :

> Dans le chant *nordestino*[243], il y a un manque de finalité dans les éléments, dans les manières d'entonner et d'articuler, rien qui puisse donner lieu à un développement artistique. Surtout, le legato particulier (apparaissant également dans la voix des guitaristes au centre de la ronde) d'un

---

[241] Les *Guaranis* sont un peuple autochtone d'Amérique du Sud, notamment du Brésil, de la Bolivie et du Paraguay.

« Guarani » dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [en ligne], https://dicionario.priberam.org/guarani [consulté le 23-05-2022].

[242] ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 3ème édition, Éditions Martins, São Paulo, 1972, p. 29

« O que a gente deve mas é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porquê existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porquê já estão afeiçoados á entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracterisquissimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuga ou européia. Não faz música brasileira não. » (Traduction libre de l'auteur).

[243] *Nordestino* se réfère à la région située au Nord-Est du Brésil et aux personnes qui habitent dans cette région.

> glissando si paresseux que j'ai même imaginé un moment que les *nordestinos* utilisaient le quart de ton. […] Mais les *Nordestinos* ont des manières expressives d'entonner qui non seulement graduent le demi-ton en sections à travers le portamento traîné de la voix, car il s'appuie parfois positivement sur des émissions dont les vibrations n'atteignent pas les degrés de la gamme. Ce sont des manières expressives de chanter, originales, caractéristiques, avec un charme extraordinaire. […] Ce sont des manifestations nationales que nos compositeurs doivent étudier avec soin et si nous avions des professeurs de chant qui s'intéressent à la chose nationale, ça pourrait très bien être une école de chant, je ne dirais pas nouvelle, mais présentant des particularités ethniques d'une valeur indéniable. Nationale et artistique[244].

À propos du manque d'études sur les instruments brésiliens :

> Nous avons une quantité invraisemblable d'instruments amérindiens et africains qui méritent une étude plus intelligente de la part de nos luthiers et de nos compositeurs. Il est vain de tous les énumérer ici, car je ne peux pas garantir que ma collection soit complète, mais une étude du groupe de trois flûtes *pareci*[245] (« Rondonia », Roquette Pinto) ou des nombreuses flûtes des *Aparai*[246] (« Im Düster des brasilianischen Urwalds », F. Speiser), par exemple, est tout à fait recommandable. D'autant plus que les instruments *pareci* ne devraient pas être qualifiés de flûtes car leur son, à cause du matériau et de l'embouchure, est certainement différent. Et les *batacotô*[247],

---

[244] ANDRADE, Mário de, *op.cit.,* p. 57.

« No canto nordestino tem um desproposito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. […] Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semi-tom por meio do portamento arrastado da voz, co mo esta ás vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum ·encanto extraordinário. […] São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, si a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova; mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico ». (Traduction libre de l'auteur).

[245] Les *Paresís* sont une ethnie autochtone de l'ouest de l'État du Mato Grosso.

Voir https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pares%C3%AD, consulté le 23 mai 2022.

[246] Les *Aparai* et les *Wayanas* sont des peuples de langue *karib* qui habitent la région frontalière entre le Brésil (rivière Paru du Leste, *Pará*), le Surinam (rivières *Tapanahoni* et *Paloemeu*) et la Guyane française (Haut *Maroni* et ses affluents, *Tampok* et *Marouini*).

« Os Aparai e os Wayana são povos de língua karib que habitam a região de fronteira entre o Brasil (rio Paru de Leste, Pará), o Suriname (rios Tapanahoni e Paloemeu) e a Guiana Francesa (alto rio Maroni e seus afluentes Tampok e Marouini). » (traudction libre de l'auteur). Voir https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aparai, consulté le 23 mai 2022.

[247] Batacotô : tambour de guerre ; grand *atabaque* d'origine *yoruba* commun aux *egbas*, utilisé dans les *candomblés*, aujourd'hui tombé en désuétude.

checherê[248], *ganzá*[249], *caiguatazú*[250], *curugú*[251] et *jararaca*[252], *inubia*[253], *adjá*[254], *afofiê*[255], *membí*[256], *mernbí-chuê*[257], *membí-tarará*[258], *agogô*[259], *vatapí*[260], *maracá*[261], *boré*[262], *oufuá*[263], etc., etc. Ils peuvent servir d'instrument occasionnel ou permanent. La principale chose qui manque à la musique brésilienne est l'étude et l'amour de ses musiciens[264].

À propos du manque d'études sur les danses :

Quant aux danses, nous en avons trop. L'essor de la forme chorégraphique de la *maxixe*[265], de la *samba*[266], de *l'embolada*[267], de la *cateretê*[268] dans la musique populaire urbaine imprimée sur

---

[248] Dans la nouvelle édition de l'*Ensaio da Música Brasileira,* dirigée par Flávia Toni, l'orthographe de certains mots est différente. Le mot *checherê* (voir ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3ème éd., Martins, São Paulo, 1972, p. 61) apparaît comme *xexerê* (voir ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, EDUSP, São Paulo, 2020)p. En portugais, les deux formes d'ortographe se prononcent de la même manière.

Xexerê est synonyme de *xére*, un mot qui désigne au moins quatre formes de hochets en métal.

[249] *Ganzá* : instrument à percussion d'origine africaine, très répandu au Brésil sous deux formes de construction très distinctes, également connu sous le nom d'*anzá*, *canzá*, *gazá* et *pau de semente.*

[250] *Caiguetazu* : double flûte des *Nhambiquaras* du Nord du Mato Grosso, « composée de deux tubes de bois maintenus ensemble par des fils de tucumã, chacun avec un trou central percé au feu ».

[251] *Curugu* : instrument cérémoniel des Indiens *Mundurucu* (Amazonie) nommé sans description par Anibal Matos. Probablement identique au *curuqui*.

[252] *Jararaca* : instrument à vent, trompette à résonateur trouvée chez les Indiens *Parecis* et décrite par le général Rondon : « formée d'un tube de bois dont le pavillon est une grande calebasse allongée ouverte aux deux extrémités.

[253] *Inúbia* : instrument à vent utilisé par les Indiens *Tupi-Guarani*.

[254] *Adjá :* Cloche en métal utilisée par les candomblés de Bahia et les xangôs de Recife.

[255] *Afofiê :* petite flûte en taquara avec une embouchure en bois. Mot d'origine *yoruba.*

[256] *Membi :* instrument à vent ; utilisé de manière interchangeable par différents auteurs, il peut désigner une trompette ou un cor de cérémonie ou simplement tout instrument à vent.

[257] *Membi-chuê* : double flûte, que les habitants du Pará et du Pérou appellent *guena*.

[258] *Membitarará* : cor de guerre amérindien, dont le nom a été donné par Guilherme de Melo.

[259] *Agogô :* instrument de percussion composé de deux cloches en fer frappées par une baguette en métal.

[260] *Vatapi :* tambour amérindien fabriqué à partir d'un tronc de bois creux. Identique au *vapi.*

[261] *Maracá :* instrument de percussion des Indiens de langue guarani. Montoya dit « Mbaracá ».

[262] *Boré :* instrument à vent utilisé par les Indiens de langue guarani (tupi). Identique au *toré.*

[263] *Oufuá :* instrument à vent des Indiens *Munducurus* [...] En l'orthographiant *onfuá*, Flausino Rodrigues Vale définit l'instrument comme « une sorte de clairon »

ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 3ème édition, éditions Martins, São Paulo, 1972, p. 61.

« Possuímos um diluvio de instrumentos ameríndios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nossos compositores. É ocioso enumerar todos aqui, mesmo porquê não posso garantir que a minha colheita já esteja completa. Mas um estudo do grupo das três flautas *pareci*, ("Rondonia" Roquette Pinto) ou das numerosas flautas dos *Aparai* ("ln Düster des brasilianischen Urwalds", F. Speiser) por exemplo, é absolutamente recomendável. Tanto mais que os instrumentos *pareci* não devem ser chamados ele flautas, pois a sonoridade deles por causa do material e da embocadura, na certa que é diferente. E o *batacotô,* o *checherê,* o *ganzá,* o *caiguatazú,* o *curugú e jararaca,* a *inubia,* o *adjá*, afofiê, *membí*, *mernbí-chuê, membí-tarará*, *agogô*, *vatapí*, *maracá*, *boré*, *oufuá* etc. etc. podem servir de condimento ocasional e porventura permanente. A música brasileira o que carece em principal é do estudo e elo amor dos seus músicos ». (Traduction libre de l'auteur).

[265] *Maxixe* : danse et chant populaires en vogue au Brésil depuis le siècle dernier.

[266] *Samba* : un mot qui vient probablement du Quimbundo *semba* (*umbigada*), utilisé pour décrire une danse en ronde (avec une chorégraphie similaire à celle du batuque), populaire dans tout le Brésil.

[267] *Embolada* : processus rythmique et mélodique de construction de strophes employé par les *repentistas* (chanteurs improvisateurs) et les *cantadores* du Nord-Est.

[268] *Cateretê* : une danse des États de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás. [...] Selon l'opinion courante, il s'agit d'une danse d'origine amérindienne.

> partitions, n'a pas atteint les danses de tradition orale. Chacune d'elles a sa propre chorégraphie et son propre caractère, bien qu'on puisse toutes les réduire à trois ou quatre types chorégraphiques fondamentaux, ce que Jorge M. Furt a déjà fait avec les danses argentines (« Coreografia Gauchesca » éd. Coni, Buenos Aires, 1927). Il faut donc que nos compositeurs et folkloristes aillent étudier la source populaire pour que les danses apparaissent plus distinctement dans leur caractère et leur forme[269].

À propos du manque d'études sur le folklore de manière générale :

> Notre folklore musical n'a pas été étudié comme il le mérite. Les livres qui existent à son sujet sont insuffisants à tous égards. La paresse et l'égoïsme empêchent le compositeur d'étudier les manifestations populaires à la source. Tout au plus se limitera-t-il à collecter ce que le quartier où il habite lui fait entrer dans l'oreille, par la fenêtre ouverte[270].

Alors que les sociologues présentés au début de ce chapitre discutent de la formation ethnique du peuple brésilien, Mário tente de déchiffrer la formation de la musicalité brésilienne, comme on peut le voir dans ce passage de l'*Ensaio :*

> Il convient de rappeler ici une fois de plus de quoi est faite la musique brésilienne. Bien qu'elle soit arrivée au peuple dans une expression originale et ethnique, elle provient de sources étrangères : les Amérindiens dans un faible pourcentage ; l'Africain dans un pourcentage beaucoup plus élevé ; les Portugais pour l'essentiel. De plus, l'influence espagnole, en particulier l'influence hispano-américaine de l'Atlantique (Cuba et Montevideo, habanera et tango) a été très importante. L'influence européenne aussi, non seulement pour ce qui est des danses (polka, valse, mazurka, écossaises) mais aussi dans la formation de la *modinha*. Au début, la *modinha* de salon n'était qu'une adaptation diluée de la mélodie de la seconde moitié du XVIII[e] siècle européen. Cela a perduré assez longtemps, comme en témoignent certaines pièces populaires de Carlos Gomes et surtout de Francisca Gonzaga. À ces influences déjà assimilées, il faut ajouter les influences actuelles. Principalement le jazz américain et le tango argentin. Les processus de jazz s'infiltrent dans la *maxixe*. Malheureusement, je ne sais pas de quel journal je tiens une *samba macumbeiro*, Aruê de Changô de João da Gente, un document curieux. D'autant plus curieux que

---

[269] ANDRADE, Mário de, *op.cit.*, p. 66.

« Quanto a danças temos até demais. Si pela expansão grande que teve a forma coreografia do *maxixe*, este, o *samba*, a *embolada*, o *catereté*, se confundem na música popular impressa e praceana, isso não se dá nas danças de tradição oral. Cada uma delas tem a sua coreografia e seu caracter, em bora a gente possa reduzir todas a três ou quatro tipos coreográficos fundamentais, que nem já fez Jorge M. Furt ("Coreografia Gauchesca" ed. Coni, Buenos Aires, 1927) com as danças argentinas. Carece pois que os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular pra que as danças se distingam melhor no caráter e na forma ». (Traduction libre de l'auteur).

[270] *Ibid.*, p. 70.

« Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impede que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela ». (Traduction libre de l'auteur).

> les procédés polyphoniques et rythmiques du jazz qui s'y trouvent ne nuisent en rien au caractère du morceau. C'est une maxixe de bon aloi. Assurément les ancêtres coïncident…[271].

Pour Mário, le rôle de l'artiste est très important dans le traitement de ce riche matériau de recherche, qui doit être utilisé comme source pour la création d'un répertoire brésilien. Selon lui « les individus, ainsi que l'Art national, doivent passer par trois étapes : 1. l'étape de la réflexion nationale ; 2. l'étape du sentiment national ; 3. l'étape de l'imprégnation nationale »[272]. La première où le compositeur harmonise et réharmonise des mélodies folkloriques ; la deuxième où il utilise des citations de ces mélodies dans ses compositions ; la troisième où il est tellement imprégné du sentiment national que cet aspect devient inhérent à son écriture.

Andrade insiste également beaucoup sur l'engagement social de l'artiste dans les manifestations folkloriques, au détriment des critères philosophiques, afin de contribuer à la production d'un art national. Voici ses propres mots :

> La période actuelle au Brésil, en particulier dans les arts, est celle de la nationalisation. Nous essayons de conformer la production humaine du pays à la réalité nationale. Et c'est dans cet ordre d'idées que se justifie le concept de primitivisme appliqué aux tendances actuelles. C'est une erreur d'imaginer que le primitivisme brésilien d'aujourd'hui est esthétique. Il est social. […] Car tout art socialement primitif comme le nôtre est un art social, tribal, religieux, commémoratif. C'est de l'art de circonstance. Il est intéressé. L'art pour l'art désintéressé n'a pas sa place dans une phase primitive, une phase de construction[273].

Ce matériau musical collecté, ces discussions sur l'esthétique de la musique brésilienne et ces directives claires sur le rôle social du compositeur ont été des leçons très importantes pour le jeune

---

[271] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 25.

« Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do. sec. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como de mostram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga. Alem dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e ao· tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um samba macumbeiro, Aruê de Changô de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem … ». (Traduction libre de l'auteur).

[272] *Ibid.*, p. 43.

« Os indivíduos como a Arte nacionalisada, têm de passar por três fases: 1. A fase da tese nacional; 2. a fase do sentimento nacional; 3. A fase da inconsciência nacional ». (Traduction libre de l'auteur).

[273] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p.18.

« O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o da nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que justifica-se o conceito de primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. […] Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção ». (Traduction libre de l'auteur).

Camargo Guarnieri. Au moment de la publication de l'*Ensaio sobre a música brasileira*, le compositeur et le mentor du nationalisme ne se connaissent que depuis deux ans.

Mário lui-même s'est également beaucoup investi dans le domaine social. Entre 1934 et 1937 São Paulo connaît une période plus tranquille[274] que les années précédentes. Cela suffit pour que deux initiatives très importantes voient le jour : la création de l'Université de São Paulo (1934) et celle du Département de la Culture de la ville de São Paulo (1935)[275]. C'est ainsi qu'en 1935, Mário de Andrade est nommé directeur du département de culture de la ville de São Paulo par le maire Fábio Prado.

Dans une lettre à son ami Murilo Miranda, Mário exprime sa joie et expose ce que cette nomination représente pour lui :

> Le Département est venu me sortir d'une impasse où j'étouffais, en donnant à l'écrivain qui avait renoncé à sa carrière une raison objective de continuer à « militer » pour l'art. J'allais agir. M'enivrer d'actions, d'initiatives, de travail concret, de lutte pour la culture[276].

En 1936, en pleine action, Mário écrit à son ami Câmara Cascudo :

> Ah, tu n'imagines pas ce qu'est devenue ma vie, une férocité fulgurante, un délire, un tourbillon sublime, un travail incessant, jour et nuit, nuit et jour, j'ai déjà oublié ma langue littéraire, l'humanité m'a même fait revenir à une langue moins personnelle, je me suis complètement oublié, je ne suis pas un individu, je suis un département de la municipalité de S. Paulo. Je suis tombé complètement amoureux. Rien de moins, il y avait une aura de progrès dans cette ville en souffrance, un maire est venu qui accepte aussi les choses culturelles, chose incroyable ! Et ils m'ont appelé pour diriger les opérations, imaginez cela, dans un pays où tout est encore à faire ! Je suis en train de le faire[277].

---

[274] Ainsi, comme nous l'avons évoqué dans le début de cette partie, le Brésil sous le régime de Getúlio Vargas a vécu une période dictatoriale connue sous le nom de *Estado-Novo*. Celle-ci a duré de 1930 jusqu'à 1945. Cependant, entre 1934 et 1937, le pays a connu une période constitutionnelle provisoire.

[275] JARDIM, Eduardo, *Eu sou trezentos - Mário de Andrade: Vida e Obra* (Je suis trois cents - Mário de Andrade : Vie et œuvre), format Kindle, Edições de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, chapitre 6, paragraphe 3.

[276] ANDRADE, Mário de, dans JARDIM, Eduardo, *op.cit.*, chapitre 6 paragraphe 4.

« O Departamento vinha me tirar do impasse asfixiante, ao mesmo tempo que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua 'arte de ação 'pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura. » (Traduction libre de l'auteur).

[277] ANDRADE, Mário de, dans MORAES, Marco Antonio de, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade - Cartas, 1924 - 1944*, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2010, lettre 121, paragraphe 1.

« Ah, você nem imagina o que está sendo minha vida, uma ferocidade deslumbrante, um delírio, um turbilhão sublime, um trabalho incessante, dia e noite, noite e dia, me esqueci já da minha língua literária, a humanidade me fez até voltar a uma língua menos pessoal, já me esqueci completamente de mim, não sou, sou um departamento da Prefeitura municipal de S. Paulo. Me apaixonei completamente. Também a coisa não era pra menos, bateu uma aura de progresso neste município sofrido, veio um Prefeito que topa com as coisas de cultura também, incrível! e me chamaram pra dirigir a coisa, imagine só, numa terra em que tudo está por fazer! Tou fazendo. » (Traduction libre de l'auteur).

Durant cette période, São Paulo devient un laboratoire d'expériences centrées sur l'action culturelle. Sous l'action de Mário, la ville vit la « formation d'une orchestre symphonique, l'organisation d'expositions publiques, l'enregistrement d'événements culturels populaires, la création de bibliothèques itinérantes fonctionnant dans de petits camions, des terrains de jeux, une école de bibliothéconomie, la réalisation de concours de monographies sur d'importantes figures de l'histoire de São Paulo »[278].

Le maire Fábio Prado et le gouverneur Armando Salles de Oliveira souhaitaient que ces initiatives s'étendent au niveau national. Pour l'heure, à São Paulo entre 1934 à 1937, elles visent à favoriser le mouvement artistique et culturel de la ville, l'un des objectifs étant l'accessibilité de la culture.

Il est également important de souligner deux événements organisés par Mário de Andrade, le *Congresso da Língua Nacional Cantada* (Congrès de la langue nationale chantée) et la *Missão de Pesquisas Folclóricas* (Mission de recherche folklorique). Concernant le premier, Jardim explique :

> En 1937, le Département a financé le Congrès national de la langue chantée, dans le but d'établir une norme de diction pour le chant et pour l'interprétation théâtrale en général, à utiliser dans tout le pays. Mário de Andrade argumentait que les musiciens et les interprètes ne faisaient pas attention à la normalisation de la manière brésilienne de chanter et ne reconnaissaient pas de règles phonétiques d'interprétation. Le chant semblait artificiel, sans correspondance avec le portugais parlé. De plus, il fallait réagir à l'influence négative du *bel canto* italien, notamment à São Paulo, où vivait une forte population d'origine italienne[279].

Cet événement a lieu du 7 au 14 juillet, au Théâtre municipal de São Paulo, réunissant un grand nombre de spécialistes de la langue et de la musique ainsi que des compositeurs[280]. Dans une lettre à l'écrivain portugais José Osório de Oliveira, Mário expose ses motivations :

> J'essaie d'établir les bases de la diction du chant brésilien. Le Département de la culture préparera le projet qui sera discuté et approuvé par le Congrès des philologues et professionnels du chant.

---

[278] JARDIM, Eduardo, *op. cit*., chapitre 6, paragraphe 9.

« a formação de uma orquestra sinfônica, a montagem de exposições públicas, gravações de manifestações culturais populares, criação de bibliotecas itinerantes que funcionavam em pequenos caminhões, de parques infantis, de uma escola de biblioteconomia, realização de concursos de monografias sobre figuras importantes da história de São Paulo ». (Traduction libre de l'auteur).

[279] JARDIM, Eduardo, *op. cit*., chapitre 6, paragraphe 10.

« Em 1937, o Departamento patrocinou o Congresso da Língua Nacional Cantada, com o intuito de estabelecer uma pronúncia-padrão para o canto e a interpretação teatral em geral, a ser usada em todo o país. Mário de Andrade argumentava que os músicos e intérpretes não davam atenção à nacionalização do modo de cantar brasileiro e não reconheciam um princípio fonético de interpretação. O canto soava artificial, sem nenhuma correspondência com o português falado. Além disso, era preciso reagir à influência negativa do bel canto italiano, sobretudo em São Paulo, com a forte presença da população de origem italiana ». (Traduction libre de l'auteur).

[280] MORAES, Marco Antonio de, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade - Cartas, 1924 – 1944* (Câmara Cascudo et Mário de Andrade – Correspondance, 1924 – 1944), format Kindle, Éditions Global, São Paulo, 2010, lettre 138, note de bas de page n° 390.

« Esse evento foi realizado entre 7 e 14 de julho, no Teatro Municipal de São Paulo, reunindo um grande número de estudiosos da língua, da música e compositores ». (Traduction libre de l'auteur).

> Je crois que les choses deviendront très intéressantes et que nous quitterons le Congrès en ayant établi la manière de prononcer lorsque la langue est transposée au chant[281].

Comme mentionné précédemment, l'Université de São Paulo vient d'être créée en 1934. En 1935, la « mission française » composée de Dina Dreyfus, Claude Lévi-Strauss, Paul Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig, Fernand Braudel et Jean Mangüé vient d'arriver pour créer le cours de sociologie à l'Université de São Paulo. Pour ces professeurs, l'expérience du Brésil représente une réalité complètement différente de celle à laquelle ils étaient habitués en Europe, ainsi que de nouvelles possibilités de recherche[282].

Dina Dreyfus, éminente professeure et chercheuse française, rencontre des difficultés liées à son contrat pour le poste auquel elle avait été nommée à l'Université de São Paulo. Quand elle arrive au Brésil, elle se retrouve sans le travail prévu. Elle se consacre donc à des recherches sur les peuples autochtones *kadiweu*[283] et *bororo*[284] dans l'état du *Mato Grosso*[285]. Cette expédition, soutenue par le département de la Culture de São Paulo, est la première expérience qui la rapproche de Mário de Andrade[286].

Leur rencontre a lieu sous de bons auspices. Mário, qui est le directeur du département, trouve en elle la personne capable de l'aider par sa pratique du travail de terrain. Selon Valentini, cette vision culturelle et anthropologique de Mário remonte aux années 1920, notamment au voyage qu'il fit dans le Nord-Est en 1928[287]. Cette tâche qui lui tenait à cœur l'a amené à organiser un cours public de formation d'enseignants et de professionnels dans le domaine du folklore : la professeure « enseigne les procédés nécessaires à la création, sur le terrain, d'un répertoire d'informations pouvant servir à

---

[281] ANDRADE, Mário de, dans MORAES, Marco Antonio de, *op.cit.*, p. 390.

« Procuro fixar as bases da dicção do canto brasileiro. O Departamento de Cultura fará o anteprojeto que será discutido e aprovado pelo Congresso entre filólogos e profissionais do canto. Creio que a coisa vai se tornar bem interessante e que sairemos do Congresso mais ou menos fixados de como deva ser a pronúncia das palavras da língua, quando transportadas pro canto ». (Traduction libre de l'auteur).

[282] VALENTINI, Luisa, *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)* [Un laboratoire d'anthropologie : la rencontre entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus et Claude Lévi-Strauss (1935-1938)], mémoire de master, Université de São Paulo, 2010, p. 17.

[283] Les *Kadiwéu*, dits « chevaliers indiens » pour leur habileté à monter à cheval, sont une ethnie autochtone de l'état du *Mato Grosso do Sul*.

Voir https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kadiwéu, consulté le 25 mai 2022

[284] Le terme *Bororo* signifie, dans la langue de ce peuple, « la cour du village ». Ce n'est pas un hasard si la disposition circulaire traditionnelle des maisons fait de la cour le centre du village et l'espace rituel de ce peuple, caractérisé par une organisation sociale complexe et une riche vie cérémonielle.

« O termo Bororo significa, na língua nativa, "pátio da aldeia". Não por acaso, a tradicional disposição circular das casas faz do pátio o centro da aldeia e espaço ritual desse povo, caracterizado por uma complexa organização social e por uma riqueza de sua vida cerimonial ». (Traduction libre de l'auteur).

Voir https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Bororo, consulté le 25 mai 2022.

[285] Le *Mato Grosso* est d'un État situé dans le Centre-Ouest du Brésil.

[286] VALENTINI, Luisa, *op. cit.*, p. 19.

[287] *Ibid.*, p. 44.

la constitution d'une archive ethnographique - soit sous forme de collection, soit sous forme de classeur »[288]. Dans une lettre à son ami Cascudo, il commente :

> Ici, au Département, nous combattons la science du livre qui n'apporte pas de documentation brésilienne nouvelle et pratique. Il suffit de te dire que nous avons institué un « cours pratique d'ethnographie » pour apprendre aux gens comment collecter et étudier des documents ethnographiques[289].

C'est ainsi que l'ethnologue Dina Dreyfus donne un cours pratique d'ethnographie au service de la Culture de mai à octobre 1936. Valentini présente une description très détaillée des méthodes qu'elle prône :

> Différentes formes de « l'enregistrement mécanique » ont été mobilisées dans la plupart des leçons, notamment le registre photographique, même si Dreyfus enseigne également d'autres procédés plus accessibles, comme la prise de notes, les dessins et les schémas. L'appareil photographique, le cinématographe, le phonographe et, comble de l'extravagance pour l'époque, le film sonore apparaissent comme les équipements les plus sophistiqués et les plus coûteux à la disposition du chercheur, acquérant une valeur particulière dans les recherches en art populaire et en anthropologie physique, dans la mesure dont ils permettraient d'enregistrer des gestes, des attitudes, des techniques, des schémas de mouvement, la prosodie, des tonalités musicales et, bien sûr, des types physiques. Avec pour objectif les collectes pour la *Discoteca Pública Municipal* (Discothèque Publique Municipale) dans la Missão de Pesquisas Folclóricas (Mission de Recherche Folklorique) prévues pour 1936-1937, elle consacre sa leçon du Cours sur la « musique » à une étude du matériel de prise de son disponible sur le marché brésilien et enseigne la façon de s'en servir[290].

---

[288] *Ibid.*, p. 44

« onde ela ensina os procedimentos necessários à formação, em campo, de um repertório de informações aproveitável para a constituição de um arquivo etnográfico - seja ele na forma de coleção seja na forma de fichário. » (Traduction libre de l'auteur).

[289] ANDRADE, Mário de, dans MORAES, Marco Antonio de, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade - Cartas, 1924 – 1944* (Câmara Cascudo e Mário de Andrade – Correspondance, 1924 – 1944), format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2010, lettre 123, paragraphe 1.

« Aqui no Departamento estamos combatendo a ciência livresca que não traz documentação nova e prática, brasileira. Basta lhe contar que instituímos um "curso de etnografia prática" pra ensinar o pessoalzinho como se recolhe e se estuda os documentos etnográficos. » (Traduction libre de l'auteur).

[290] Cf. VALENTINI, Luisa, *op. cit.*, p. 57.

« Diferentes formas do "registro mecânico" são mobilizadas na maior parte das aulas, particularmente o registro fotográfico, embora Dreyfus ensine também procedimentos alternativos e mais acessíveis, como a produção de notas, desenhos e esquemas. A câmera fotográfica, o cinematógrafo, o fonógrafo e, extravagância máxima para a época, o filme sonoro aparecem como os equipamentos mais sofisticados e mais caros à disposição do pesquisador, adquirindo um valor especial nas investigações de arte popular e de antropologia física, na medida em que permitiriam registrar gestuais, atitudes, técnicas, padrões de movimento, prosódia, tonalidades musicais e, claro, tipos físicos. Visando coletas a serem feitas pela Discoteca Pública Municipal na Missão de Pesquisas Folclóricas — que estava programada para a passagem de 1936 para 1937 — ela se dedica na aula sobre "música" do Curso a um levantamento dos equipamentos disponíveis para o registro sonoro no mercado brasileiro e a ensinar o seu manuseio. » (Traduction libre de l'auteur).

Parmi les personnes qui participent au cours d'ethnographie figurent Oneyda Alvarenga, une ancienne élève de la classe de Mário au Conservatoire de São Paulo (à l'époque des cours de Dina Dreyfus, elle dirige la Discothèque publique municipale) ; Luiz Saia, architecte qui a consacré ses recherches à la préservation du patrimoine architectural brésilien et qui, en 1937, était directeur du SPHAN (Service du patrimoine artistique et national), et Mário de Andrade lui-même[291]. Ce cours de Dina Dreyfus a été extrêmement important pour l'élaboration d'une méthode de recherche qui serait utilisée dans le cadre de la *Missão de Pesquisas Folclóricas* (Mission de Recherche Folklorique), menée deux ans plus tard. L'équipe prévue pour cette expédition est composée de quatre membres. De fait, Mário aurait dû les rejoindre, mais cela n'a pas été possible en raison, d'une part, de la lourde charge de travail à laquelle il est confronté à l'époque et, d'autre part, du coup d'État de Getúlio Vargas, qui destitue les dirigeants de la ville de São Paulo et démet Mário de ses fonctions en mai 1938[292]. L'équipe est donc composée de Luiz Saia, Benedito Pacheco, ingénieur du son, Martin Braunwieser, musicien autrichien vivant au Brésil depuis 1928, et Antônio Ladeira, assistant général.

Le choix du spécialiste de la musique est très difficile pour Mário. Il veut quelqu'un qui possède une connaissance approfondie des particularités de la musique vocale. Carlini souligne comment le choix devait nécessairement tomber sur le compositeur Camargo Guarnieri, un ami de Mário qui avait les connaissances nécessaires car il s'occupait déjà de musique vocale : en tant que dirigeant du *Coral Paulistano*, il avait déjà enregistré des chansons de l'arrière-pays de São Paulo pour la discothèque municipale et possédait une expérience pratique dans le domaine de l'ethnographie. En 1937, il a été choisi pour participer au IIe Congrès afro-brésilien (Salvador - Bahia), où il a pris en notes plusieurs chants et danses populaire de l'état de Bahia. Cependant, en 1938 le jeune compositeur a déjà obtenu une bourse d'études pour continuer sa formation en France et il n'est plus au Brésil au moment du départ de la mission. Autre point important pour Mário : il souhaite engager dans l'équipe un compositeur brésilien, à qui il sera plus facile de saisir les spécificités du portugais lors du travail de terrain. Finalement, son choix se porte sur le musicien autrichien Martin Braunwieser, un ami proche, ayant la connaissance requise de la voix et partageant les mêmes conceptions de l'utilisation de la musique folklorique dans la musique de concert et pour la construction d'une identité nationale[293].

[291] CARLINI, Álvaro, *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938* (Chantez là-bas qu'ils enregistrent ici : Mário de Andrade et la Mission de recherches folkloriques de 1938), mémoire de master, Université de São Paulo, 1994, p. 32.

[292] CARLINI, Álvaro, *op. cit*., p. 48.

[293] *Ibid.*, p. 50 - 51.



Figure 10 - L'équipe de la « *Mission de recherche folklorique* » (1938) : Martin Braunwieser, Luiz Saia, Benedicto Pacheco et Antonio Ladeira. Théâtre Santa Izabel, Recife, Pernambuco (mars 1938) | image : Centre culturel de São Paulo / Collection de recherche sur le folklore

Álvaro Carlini résume très bien l'envergue qu'a prise cette expérience de la Mission :

> La mission de recherche folklorique, la dernière grande œuvre du département de la Culture de São Paulo, dont l'objectif principal était d'augmenter la collection folklorique et musicale de la discothèque publique municipale en fournissant des subventions matérielles aux universitaires et compositeurs concernés par la recherche et la formation de la nationalité selon les préceptes défendus par Mário de Andrade, a voyagé au cours du premier semestre de 1938 dans six États du Nord et du Nord-Est du Brésil - Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão et Pará -, documentant avec disques, photographies, films cinématographiques et notes directes, plusieurs manifestations folkloriques et musicales brésiliennes. Pour cela a été utilisée une méthodologie issue du cours d'Ethnographie et Folklore enseigné par l'ethnologue Dina Lévi-Strauss en 1936 ; ont été mises en œuvre les connaissance pratiques et théoriques du créateur de la mission, Mário de Andrade et les premières expériences d'enregistrement phonographique réalisées en 1937 par la discothèque publique municipale[294].

[294] CARLINI, Álvaro, *op. cit*. p. 56

« A Missão de Pesquisas Folclóricas, último trabalho de grande envergadura do Departamento de Cultura de São Paulo, cujo objetivo primeiro foi incrementar o acervo folclórico e musical da Discoteca Pública Municipal, fornecendo subsídios materiais aos estudiosos e compositores preocupados com a investigação e formação da nacionalidade segundo os preceitos defendidos por Mário de Andrade, viajou durante o primeiro semestre de 1938 por 6 Estados do Norte e Nordeste brasileiros - Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará -, documentando em discos, fotografias, filmes cinematográficos e por anotações diretas, diversas manifestações folclórico-musicais brasileiras. Para isso, se utilizou de metodologia resultante do curso de Etnografia e Folclore ministrado pela etnóloga Dina Lévi-Strauss em 1936; dos conhecimentos práticos e teóricos de seu idealizador, Mário de Andrade; das primeiras experiências de registros fonográficos efetuadas em 1937 pela Discoteca Pública Municipal ». (Traduction libre de l'auteur).

Tout ce matériau recueilli par Mário dans les expériences décrites dans le *Turista Aprendiz,* matériau qui l'a amené à écrire l'*Essai sur la musique brésilienne* et la *Missão de Pesquisas Folclóricas*, a formé un corpus très important pour la génération des compositeurs s'identifiant à sa vision d'un art national. Ce travail de recherche détaillé sur les manifestations folkloriques du pays a été capital pour le jeune Camargo Guarnieri, comme nous le verrons plus loin lors de l'analyse de son répertoire. Cet héritage de Mário a permis à Guarnieri d'avoir un contact profond avec la culture musicale du Brésil : il a pu, de cette manière, parcourir le chemin que l'apprenti touriste avait tracé.

Chapitre III :
Mozart Camargo Guarnieri, une voix majeure du nationalisme moderniste



Figure 11 - Camargo Guarnieri, années 1940. Catalogue des œuvres du compositeur publié par *Associated Music Publishers* (AMP), New York. Collection D'Aloysio de Alencar Pinto.

Mozart : le nom donné par ses parents, par amour pour la musique savante. Camargo : le nom du sa famille maternelle. Guarnieri : le nom de sa famille paternelle. Tietê *:* la ville où il est né. São Paulo : la ville où il s'est formé comme artiste et a vécu jusqu'à la fin de sa vie. Paris : la ville où il a effectué une partie de sa formation, lors d'un séjour court mais important. États-Unis : le pays qui l'a accueilli et l'a aidé à s'établir comme compositeur symphonique. Mozart Camargo Guarnieri est né dans une nation en construction, dont l'environnement n'était pas propice aux études d'une personne qui voulait faire une carrière de compositeur de musique savante. Après avoir une formation et une vie pleines de coupures et d'interruptions, il a fini par devenir compositeur.

3.1. Les années à Tietê

Mozart Camargo Guarnieri est né en 1907 dans le village de Tietê, dans l'arrière-pays de l'État de São Paulo. Fils aîné d'une famille de onze frères et sœurs, il est le seul à poursuivre une carrière musicale. Son père, Miguel Guarnieri, est un Italien né en Sicile, arrivé au Brésil avec sa famille en

1895. À l'arrivée au port de Santos, le service de l'immigration commet une erreur lors de l'enregistrement du nom de famille, incident très courant en raison de la difficulté de communication entre les migrants italiens et les fonctionnaires brésiliens[295]. Au lieu de *Guarneri*, l'officier d'état civil entend et enregistre *Guarnieri*, en ajoutant un « *i* ». Sa mère, Géssia Camargo, est issue d'une famille traditionnelle de Tietê, la famille Camargo Penteado, implantée dans la région depuis au moins 400 ans[296]. Comme Monsieur Guarnieri et Madame Camargo sont tous les deux des mélomanes passionnés d'opéra, ils rendent hommage à leurs compositeurs préférés à travers le choix des noms de leurs fils : Mozart[297], Belline, Rossine et Verdi.

La ville dans laquelle est né Camargo Guarnieri, Tietê, est située sur les rives du fleuve de même nom qui traverse tout l'État de *São Paulo*. Elle est bien connue pour ses diverses manifestations populaires, comme la *Festa do Divino* [298] et la *Festa de São Benedito*[299]. C'est à Tietê que le compositeur commence sa formation musicale : à sept ans, il s'éveille à la musique avec Benedito Flora, un clarinettiste très renommé dans le village. Mais, s'ennuyant apparemment en cours, il décide d'arrêter au bout d'un mois. Dans une interview donnée à Marion Verhaalen, Guarnieri raconte :

> Pendant la première semaine, Benedito Flora nous a appris à dessiner une ronde et nous avons passé toute une séance à maîtriser la ronde. La semaine suivante, nous avons appris la blanche. C'était très facile ! La troisième semaine, il nous a appris la noire. Qu'est-ce que c'était difficile ! La quatrième semaine, il a tout mélangé [...] Je n'y suis jamais retourné et, à l'heure du cours, je jouais dans un grand jardin près de chez lui. Mon absence ne le dérangeait pas. Tout allait bien

[295] Selon l'historien Ivison Poleto dos Santos, dans sa thèse sur l'immigration italienne au Brésil, ces enregistrements étaient effectués au moment du débarquement, mais il y avait parfois de longues périodes d'attente lors du contrôle et ce retard ajouté à la fatigue du voyage a pu accroître la probabilité d'erreur lors de l'enregistrement par les fonctionnaires brésiliens. Certaines de ces erreurs étaient assez courantes, comme le changement d'orthographe du « glia » italien en « lha », qui produit le même son en portugais. Pour plus d'informations sur la Société de promotion de l'immigration, voir SANTOS, Ivison Poleto dos, I*migrantes italianos em Santo Amaro: de agricultores a empresários (1886 - 1935)* (Les immigrés italiens à Santo Amaro : d'agriculteurs à hommes d'affaires (1886-1935), thèse de doctorat en histoire, Université de São Paulo, 2015, p. 138 e 143.

[296] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil)*,* mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 54 et 226.

[297] Selon la veuve du compositeur, madame Vera Guarnieri, il n'utilisait pas ce prénom afin d'éviter les comparaisons avec le grand compositeur autrichien et préférait être appelé Camargo Guarnieri.

[298] « La *Festa do Divino* (fête du Divin) est née d'une épidémie de *maleita* (fièvre jaune) qui a frappé la région vers 1830. La ville étant en quarantaine et la rivière Tietê étant le seul moyen de déplacement, la confrérie du *Divino* voyageait par voie d'eau pour se rendre aux résidences rurales afin d'apporter une assistance aux familles touchées par l'épidémie. Pour mettre fin à la peste, les habitants de la région traversée par la rivière ont promis à l'entité du Divin Saint-Esprit qu'une fête en sa dévotion aurait lieu chaque année. À partir de ce moment-là, on dit que l'épidémie s'est arrêtée et que la célébration a commencé à avoir lieu chaque année le dernier samedi du mois. La légende raconte également qu'à une certaine période du siècle dernier, lorsque la tradition fut interrompue, la maladie serait revenue ravager la région, ce qui signifiait que la tradition était suivie avec encore plus de dévotion et de sérieux. »

[299] « La *Festa de São Benedito* (fête de Benoît le Maure) ou *Festa de* Tietê (fête du Tietê) est bien connue pour rassembler les communautés, confréries et fraternités noires, fidèles de Saint Benoît de diverses régions du pays. La jeunesse affiche toute sa grâce et ce week-end à Tietê nous pouvons observer des jeunes de tous âges, tailles et teints de peau. Toutes sortes de cheveux, vêtements, chaussures. Beaucoup de musique et de danse remplissent les cortèges de jeunes hommes et femmes qui se promènent sans prétention à travers la ville tout en affichant les couleurs dans la beauté, la joie et la fête. Les rites de la célébration impliquent l'arrivée de la procession, la bénédiction du mât et du *tambu* (tambour du batuque d'umbigada), la levée du mât avec les requêtes et les prières des fidèles. La messe des Africains est ensuite célébrée. Les parties du rite sont plus excitantes les unes que les autres. La ville grouille de fidèles, de fêtards, de *batuqueiros*, d'enfants, de personnes âgées et de jeunes femmes qui composent le mélange des corps rassemblés dans le centre-ville. »

> jusqu'à ce que mon père aille lui parler pour lui demander si je progressais : Flora lui a dit qu'il ne savait pas[300].

Apprenant ce qui se passe, les parents de Guarnieri décident de prendre en charge l'éducation musicale de leur fils et commencent à lui donner des cours de théorie et de solfège à la maison. Plus tard, Géssia Camargo, qui avait reçu la bonne éducation des familles riches et joue du piano, initie le jeune musicien à l'instrument quand il a 9 ans[301]. Mario Verhaalen affirme qu'en plus d'étudier, Guarnieri passait la plupart de son temps à improviser, ce qui marquera profondément ses œuvres pianistiques, par leur fluidité et leur spontanéité[302]. Maria Abreu raconte également « [qu']il jouait tous les jours et apprenait tout avec la facilité de quelqu'un qui est né en sachant tout jouer. Il ne lui est même pas venu à l'esprit de fuir les cours avec ses parents. Une fois qu'ils lui ont appris tout ce qu'ils savaient, ils se sont tournés vers un autre professeur »[303].

C'est ainsi que Guarnieri continue son apprentissage du piano, toujours à Tietê, avec Virgínio Dias, qui a étudié à Rio de Janeiro et à qui il dédiera sa première composition, la valse *Sonho de Artista* (Rêve d'artiste), écrite en 1920 à l'âge de treize ans. Le professeur s'agacera de la dédicace, disant que le morceau est médiocre et que le petit Guarnieri ne sera jamais compositeur. Après cet incident, Miguel Guarnieri décide de déménager avec toute la famille de Tietê à São Paulo, la capitale. Marion Verhaalen explique :

> Cet épisode et les événements qui l'ont causé donnent l'image d'un père dévoué qui a instruit, protégé et aidé son enfant doué à réaliser le rêve qu'il n'avait pas pu réaliser lui-même. L'espoir qui a poussé Miguel à consacrer toute son énergie à l'enfant a aussi causé le déménagement de la famille à Sao Paulo en 1922, dans le but d'offrir au jeune garçon la possibilité d'étudier avec les meilleurs professeurs[304].

---

[300] GUARNIERI, Camargo, dans VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri: expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 20.

« Na primeira semana, Benedito Flora nos ensinou a desenhar uma semibreve e passamos a aula toda fazendo semibreves. Na semana seguinte aprendemos a mínima. Muito fácil! Na terceira semana ele ensinou a semínima. Que trabalho difícil! Na quarta semana ele misturou tudo ... Não voltei mais e durante o horário das aulas ficava brincando em um grande jardim perto de sua casa. Ele não se incomodou com minha ausência. As coisas continuaram assim até que meu pai foi procurá-lo para saber como eu estava me saindo e Flora afirmou não saber ». (Traduction libre de l'auteur).

[301] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), Mémoire de Master, Université de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 194.

[302] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 20.

[303] ABREU, Maria, *Camargo Guarnieri - O homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (Camargo Guarnieri - L'homme et les épisodes qui caractérisent sa personnalité) In : SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 35.

« ele tocava todos os dias e aprendia tudo com aquela facilidade de quem já nasceu sabendo. Nem lhe passava pela cabeça fugir das aulas com os pais. E quando eles já lhe haviam ensinado tudo o que sabiam, recorreram a outro professor ». (Traduction libre de l'auteur).

[304] VERHAALEN, Marion, *op.cit.*, p. 20.

« Esse episódio e os eventos que o provocaram mostram a imagem de um pai devotado que instruiu, protegeu e ajudou o filho talentoso a conseguir o que ele próprio não pudera realizar pessoalmente. A esperança que fez Miguel investir toda a sua energia no filho também



Figure 12 - Couverture du *Sonho de Artista* (1920)



Figure 13 - *Sonho de Artista*

provocou a mudança da família para São Paulo, em 1922, destinada a proporcionar ao jovem a oportunidade de estudar com os melhores professores ». (Traduction libre de l'auteur).

L'enfance de Mozart Camargo Guarnieri dans sa ville natale est très heureuse. C'est à Tietê qu'il a un contact ludique avec la musique. Plus tard, sa famille commencera à exiger des études plus sérieuses, mais apparemment la création et l'improvisation continueront à faire partie de sa relation avec le piano. Du jeu musical à la création, le jeune pianiste explore son instrument et n'a pas honte de se faire entendre aux gens. Le musicologue brésilien Klaus Wernet, déjà cité pour appuyer les données bibliographiques sur Guarnieri présentées précédemment, a écrit un mémoire de master intitulé « Camargo Guarnieri : Mémoires et réflexions sur la musique au Brésil »[305]. Dans cette étude, il rassemble une grande quantité d'entretiens accordés par le compositeur à des journaux, des stations de radio et lors de conférences, parmi lesquels figure une interview accordée à la pianiste Cynthia Priolli au *Musée de l'Image et du Son* (MIS) en 1990. À cette occasion, Guarnieri est interrogé sur l'influence de son enfance dans l'intérieur de São Paulo, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

> Cynthia : J'aimerais que vous parliez de votre expérience d'être né et d'avoir vécu quelque temps à la campagne de São Paulo. Comment cela a-t-il influencé votre production, est-ce que cela a eu une influence ?
>
> Guarnieri : Oui. Comme je travaillais avec mes parents, comme barbier, les jeunes dansaient beaucoup à la ferme et de temps en temps mon père m'emmenait jouer du piano - et j'improvisais toute la nuit. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à improviser. Les gens demandaient « maintenant une valse » et j'improvisais ; « maintenant une mazurka » et j'improvisais ; « maintenant une polka » … et tout était comme ça »[306].

Par ailleurs, il est très important de souligner que c'est à Tietê que le compositeur crée son premier contact avec la musique du peuple, les danses de la campagne, les fêtes populaires, les chants des *caboclos*[307] guitaristes. Son enfance à Tietê a été importante car il y a été en contact avec des manifestations populaires caractéristiques de l'arrière-pays de São Paulo. C'est sa première source d'inspiration nationale, qui a profondément influencé son langage musical. Dans sa vie adulte, le

---

[305] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009.

[306] PRIOLI, Cynthia, *Entrevista número 5* (Interview numéro 5), In : WERNET, Klaus, *op. cit.*, p.423.

« Cintia: "Eu gostaria que o senhor falasse dessa sua experiência de ter nascido e vivido um tempo no interior paulista. Como que isso influenciou a sua produção, teve alguma influência?"

Guarnieri: "Teve. Como eu trabalhava com meus pais, como barbeiro, e a juventude dançava muito no sítio e de vez em quando meu pai me levava pra tocar piano - e eu improvisava a noite inteira. Foi desde ai que eu comecei a improvisar. O pessoal pedia 'agora uma valsa 'e eu improvisava; - 'agora uma mazurka - 'e eu improvisava; 'agora uma polka - 'e era tudo assim ». (Traduction libre de l'auteur).

[307] Selon Luís da Câmara Cascudo, le *caboclo* est « l'indigène, le natif, le naturel ; le métis de Blanc et d'Indien ; mulâtre cuivré aux cheveux défrisés ». [...] On dit communément de l'habitant de l'arrière-pays, *caboclo* de l'intérieur, terre de *caboclos*, méfiant comme un *caboclo*.

Voir CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 156.

« o indígena, o nativo, o natural; mestiço de branco com índia; mulato acobreado, com cabelo escorrido. [...] Diz-se comumente do habitante dos sertões, caboclo do interior, terra de caboclos, desconfiado como caboclo ». (Traduction libre de l'auteur).

retour à l'enfance sera constamment mentionné par les journaux qui présentent sa trajectoire ou tentent de comprendre un peu l'imaginaire du Brésil dont il est originaire. Un article paru dans le journal *A noite* (La nuit), en 1942, peu avant le départ du compositeur aux États-Unis, décrit ainsi Guarnieri, son enfance et ses influences :

> Né dans la campagne de notre état, dans l'ancienne et traditionnelle Tietê, au bord de la rivière du même nom, il a eu très tôt l'esprit épanoui par la musique. Il a aussi été enthousiasmé par la rumeur sourde des *tambus*[308] de *batuques*[309] du « Morro do Pito Aceso », où il a passé son enfance. [...] Les chansons tristes des Noirs, le jeu strident de la *viola caipira*, les gémissements de tierces de la musique des paysans, le murmure toujours nouveau de la vielle Tietê, tout cela a rempli son cœur, et le garçon timide et sérieux a commencé à traduire ses rêves en rythmes et mélodies[310].

Le résultat des influences populaires de son entourage et son improvisation pour satisfaire les demandes de ses auditeurs jouent un rôle de formation pratique dans l'interprétation des formes et des thèmes de goût populaire. D'une certaine manière, pendant son enfance, Guarnieri finira par faire tout ce que, dans les années de 1920, les intellectuels modernistes cherchaient à proposer aux artistes issus d'un milieu plus élitiste, à savoir aller à la rencontre de la musique et des manifestations populaires cachées à l'écart des grands centres urbains, parce qu'elles portaient en elles le véritable sentiment de l'expression artistique brésilienne. Dans une interview au journal *Diário de São Paulo*, Antonio Sá Pereira commente :

> Quelqu'un qui connaît le compositeur depuis son enfance m'a dit l'autre jour : « C'est dommage que ce jeune homme ait perdu plusieurs années à composer des valses à Tietê, au lieu d'aller faire ses études en Europe. » Je lui ai répondu que cela a peut-être été le plus grand bonheur de sa vie artistique. C'est grâce à ses petites valses qu'il s'est imprégné de ce sentiment brésilien de sorte

---

[308] *Tambu* : Tambour grave. En même temps qu'il donne les appuis (y compris le moment de l'umbigada), c'est aussi l'instrument qui improvise et qui commente. Fabriqué à partir d'un tronc d'arbre sculpté, le joueur s'assoit dessus. Les batuqueiros parlent de ce tambour comme d'un instrument qu'il faut apprivoiser, et c'est par la légèreté, plutôt que par la force, que l'on peut produire plus de son.

[309] *Batuque* : Dans la ville de Tietê, à São Paulo, il existe une *samba* dans laquelle les danseurs sont disposés en lignes opposées, les hommes d'un côté, y compris les instrumentistes, et les femmes de l'autre. La chorégraphie consiste à se balancer, les solistes se succédant dans l'espace entre les deux rangées. Le texte poétique enregistré par Benedito Pires de Almeida à propos de cette samba est exactement le même qu'un batuque que j'ai recueilli à Minas Gerais, à la seule différence que le mot batuque a été remplacé par samba. D'après les informations verbales d'une personne qui l'a observée, je sais qu'à Tietê, on danse un batuque dans laquelle les danseurs sont disposés de la même manière que dans cette samba. Il s'agit probablement d'une seule et même danse, appelée indifféremment par les deux noms,

[310] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 201.

« Nascido no interior do nosso Estado, na velha e tradicional Tietê, às margens do rio com o mesmo nome, cedo o seu espírito desabrochou para a música. E foi, embalado no surdo rumor dos tambus dos batuques do morro do pito aceso, em que ele passou a meninice. […] O canto triste dos negros, o toque rasgado das violas caipiras, o gemer das terças caipiras, o murmúrio eternamente novo da velha Tietê - tudo isso encheu o seu coração e, quando menos se esperava, o menino tímido e sisudo começou a traduzir os seus sonhos em ritmos e melodias ». (Traduction libre de l'auteur).

> que lorsque, plus tard, il a commencé des études sérieuses de composition, il s'est senti immunisé contre les influences des écoles étrangères[311].

3.2. Les années à São Paulo

En 1923, la famille de Guarnieri décide de s'installer à São Paulo afin de lui permettre de continuer ses études musicales avec un professeur plus qualifié. Comme la famille est nombreuse, il doit travailler pour aider son père à compléter les revenus de la famille. Dans les bibliographies et les ouvrages consultés, nous avons pu vérifier que les auteurs ont travaillé sur des déclarations du compositeur lui-même concernant cette période. Ainsi le compositeur raconte, dans les années 80, quelque chose qu'il a fait dans sa jeunesse, autour de 1920, sans préciser ni l'année ni la durée des fonctions qu'il a exercées. Nous pensons que cet emploi se situe entre les années 1922 et 1928. Le musicologue brésilien André Egg, spécialiste de la musique orchestrale de Camargo Guarnieri, a été le premier à souligner qu'il y a un flou dans la description de cette période précédant la rencontre avec Mário de Andrade :

> Les biographies rapportent qu'au cours de cette période, Guarnieri, en plus de travailler dans le salon de barbier familial, a été pianiste dans l'orchestre du *Cine Bijou* dirigé par son père, pianiste au magasin de musique *Casa di Franco*, pianiste au *Cine Rio Branco* (selon Abreu) ou au *Cine Teatro Recreio* sur l'Avenue *Rio Branco* (selon Verhaalen), pianiste dans un ensemble de danse et pianiste dans un cabaret nocturne. Maria Abreu se souvient encore de sa rencontre avec le compositeur à l'époque où il travaillait comme pianiste accompagnateur pour les cours de chant que son père donnait à l'étage du magasin de musique. Ces informations sont disparates et imprécises dans les deux œuvres, car elles se fondent sur les souvenirs des protagonistes et n'ont aucune base documentaire. Il n'est donc pas possible de connaître correctement les lieux et les horaires de travail, ni même le moment où Guarnieri a exercé ces fonctions. Les deux auteurs insistent sur le fait que la période 1923-28 est marquée par ce travail de pianiste de salon. Il n'a probablement pas occupé simultanément ces emplois, sinon il n'y aurait pas eu assez d'heures

---

[311] PEREIRA, Antônio de Sá, *Camargo Guarnieri: uma esplendida afirmação da música brasileira*, Diário de São Paulo, São Paulo, 08/09/29 dans ZAMITH, Maurício Almeida, *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira* (Choro pour piano et orchestre de Camargo Guarnieri : formalisme structurel et présence d'aspects de la musique brésilienne), mémoire de master, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), 1999, p.13.

« Alguém que o conheceu desde menino dizia-me outro dia: « É pena que esse rapaz tenha perdido tantos anos escrevendo valsinhas, em Tiete, em vez de ir estudar na Europa. » Ao que lhe respondi ter sido isso talvez a maior ventura de sua vida artistica. Foi com as valsinhas de Tietê que ele se foi impregnando de sentimento brasileiro, de tal forma que, quando mais tarde iniciou estudos sérios de composição, já se achava imunizado contra influências de escolas estrangeiras ». (Traduction libre de l'auteur).

> dans une journée. Il est également possible que ces activités se soient étendues à des périodes ultérieures, mais la documentation connue ne nous permet pas encore de le savoir[312].

Parallèlement à sa vie professionnelle bien remplie, Guarnieri prend des cours de piano. Son premier professeur à São Paulo est Ernani Braga, qui est toujours mentionné allusivement dans les recherches et les biographies sur le compositeur.

Ernani Braga (1888 - 1948) est un pianiste et compositeur brésilien très important dans ce contexte moderniste. Né à Rio de Janeiro, il entre en 1910 à l'*Instituto Nacional de Música*, où il suit les cours de piano d'Alfredo Bevilacqua et les cours de théorie, d'harmonie et de contrepoint d'Arthur Napoleão, Alberto Nepomuceno, Agnello França et Francisco Braga[313]. Si l'on examine les compositions de ses professeurs, on constate deux choses : une écriture romantique, influencée par la musique française (et non par la musique allemande), d'une part, et d'autre part, un intérêt pour le nationalisme qui, dans ses origines, est lié au mouvement romantique. La formation commencée par Ernani Braga à Rio de Janeiro l'amènera plus tard à composer des pièces influencées par les idéaux du mouvement moderniste, en utilisant des éléments de la musique populaire brésilienne.



Figure 14 - Ernani Braga. *Fon-fon*, 03/05/1919

---

[312] EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança (*La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et bon voisinage), Éditions Alameda, São Paulo, 2018, p. 39

« As biografias informam que neste período Guarnieri, além de trabalhar na barbearia da família, foi pianista da orquestra do Cine Bijou, regida por seu pai, pianista da loja de partituras Casa di Franco, pianista do Cine Rio Branco (segundo Abreu) - ou do Cine Teatro Recreio na Av. Rio Branco (segundo Verhaalen), pianista de um conjunto de baile e pianista de um cabaré noturno. Maria Abreu ainda se lembra de ter conhecido o compositor nesta época, quando ele trabalhou como pianista acompanhador para as aulas de canto que o pai dela ministrava no andar de cima da loja de partituras. Estas informações são desencontradas e imprecisas em ambos os trabalhos, pois são baseadas em memórias de protagonistas e sem base documental. Por isso não é possível saber corretamente os locais e horários dos trabalhos, nem mesmo em que épocas Guarnieri teria desempenhado tais funções. Ambas as autoras insistem em que o período de 1923-28 é marcado por este trabalho como pianista de salão. Provavelmente os trabalhos não foram todos simultâneos, senão não haveria horas suficientes num dia. Também é possível que estas atividades tenham se estendido até períodos posteriores - mas a documentação conhecida ainda não permite saber ». (Traduction libre de l'auteur).

[313] BRITO, Vera Braga Silva dans GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò, *O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940* (Le Cancioneiro Gaúcho d'Ernani Braga : étude historique analytique d'une œuvre composée pour le bicentenaire de Porto Alegre en 1940), mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011, p. 16.

En 1913, Ernani Braga obtient une bourse pour étudier à Paris, où il est l'élève de Vincent d'Indy pour la composition et de Lucien Wurmser pour le piano à la Schola Cantorum[314]. Il passe un an dans la « ville lumière » et, en 1914, retourne à Rio de Janeiro pour terminer sa formation de pianiste. Les années qui suivent sont intenses : en 1919, il obtient son *livre-docência*[315] en piano ; en 1921, il occupe le poste de professeur de piano à l'*Instituto Nacional de Música*, celui-là même où il a étudié[316]. L'année suivante, il s'installe à São Paulo avec sa famille et devient professeur de piano au *Conservatório Dramático de Música de São Paulo*. La même année, en 1922, il participe à la célèbre Semaine d'art moderne, où il joue la première et la troisième nuit de concert[317]. Le premier soir, le 13 février 1922, il fait quelques interventions pianistiques lors du discours d'ouverture de Guilherme de Almeida et Ronald de Carvalho intitulé « L'émotion esthétique dans l'art moderne ». Dans la deuxième partie de la même soirée, il interprète trois pièces pour piano seul de Heitor Villa-Lobos : *Valsa Mística* (pièce n° 1 de la *Simples Coletânea*), *Rodante* (pièce n° 3 de la *Simples Coletânea*) et l'*A Fiandeira*. Il revient le troisième soir, dans un concert entièrement dédié aux œuvres de Villa-Lobos où il joue la *Camponesa Cantadeira* (deuxième pièce de la *Suite Florale*), *Num berço encantado* (pièce n°2 de la *Simples Coletânea*), le *Bailado Infernal* (extrait du deuxième acte l'opéra *Zoé*) et le *Quarteto Simbólico* (*Impressões da vida mundana*)[318].

En plus d'être un excellent pianiste, Ernani Braga s'intéresse également à la composition. Toujours au cours de ses années à São Paulo, il compose des pièces qui connaissent à l'époque un grand succès, comme *Tanguinho Brasileiro* (1922) pour piano seul et *Casinha Pequenina* (1923) pour piano et soprano. Après son expérience et ses contacts avec des artistes modernistes, Braga se consacre à des compositions à caractère plus national, laissant des œuvres telles que *Cinco Canções Nordestinas* (1944) et *Cancioneiro Gaúcho* (1940). En plus de participer à la Semaine, aux concerts dans la capitale de São Paulo et aux cours du Conservatoire, il croise le chemin de Camargo Guarnieri. Ce dernier est venu à lui par l'intermédiaire de son compatriote Marcelo Tupinamba, également compositeur de Tietê, qui l'a vu jouer à la Casa Di Franco et lui a conseillé de suivre des cours avec Ernani Braga. Selon la chercheuse Marion Verhaalen, ces cours ont duré trois ans et à la fin de cette

---

[314] GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò, *op. cit.*, p. 16.

[315] La *livre-docência* est le diplôme le plus élevé qu'un enseignant puisse obtenir. Il n'est décerné qu'aux titulaires d'un doctorat. Le livre-docencia atteste d'une qualité supérieure en matière d'enseignement et de recherche.

Cf. *Associação Nacional de pós-graduandos*, https://www.anpg.org.br/2018/08/o-que-e-livre-docencia-como-ela-funciona/, consulté le 10 septembre 2024.

Étant donné que la *livre-docência* est le plus haut degré qu'un enseignant puisse obtenir au Brésil, nous pourrions dire qu'elle serait l'équivalent de l'Habilitation à diriger des recherches (HDR), qui est également le plus haut niveau de qualification académique qu'un enseignant puisse atteindre en France.

[316] GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò, *op. cit.*, p. 17.

[317] *Ibid.*, p. 18.

[318] FRESCA, Camila, « A música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos » (La musique de la Semaine de l'art moderne et ses prolongements), *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, nº 14, 2022, p. 38 - 43.

période, Guarnieri a commencé à chercher un autre professeur car il avait déjà tout appris[319]. Dans toute la bibliographie consultée, nous n'avons pas pu trouver d'informations plus précises que celles de Verhaalen, qui ne divulgue pas sa source. Le fait concret dont nous disposons est que, en 1927, Ernani Braga quitte São Paulo. Dans sa biographie, sa fille, Vera Braga Silva Brito, rapporte les années 1927 et 1928 comme suit :

> Son esprit inquiet et son désir de s'épanouir en tant que pianiste l'ont amené à échanger la tranquillité dont il jouissait à São Paulo pour l'excitation des tournées et des concerts. Il débute à Rio de Janeiro, à l'Institut national de musique, avec un programme composé d'œuvres classiques brésiliennes et de ses propres compositions, le chant étant assuré par Marietta Bezerra. Il donne un récital à Porto Alegre et participe aux célébrations du 105e anniversaire de l'indépendance du Brésil à Buenos Aires, accompagnant la chanteuse Julieta Telles de Menezes. Il donne également un récital en solo dans la capitale et un autre avec Germana Bittencourt. Il se rend ensuite à Montevideo et, en octobre, il effectue une tournée dans les villes du Sud du Brésil : Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Florianópolis et Curitiba. Cette tournée dure cinq mois et comprend quatorze concerts. L'année suivante, en 1928, il voyage vers le Nord et le Nord-Est, après une courte pause pour fêter son 40e anniversaire avec sa famille à São Paulo. Le 13 janvier, il donne un récital à Salvador et de là, à Manaus ; il donne au total dix-neuf concerts cette année-là. Ses programmes comprennent toujours une section consacrée aux compositeurs brésiliens, non seulement les plus célèbres, mais aussi les moins connus, dans le but de diffuser notre musique tant au Brésil qu'à l'étranger. Sa volonté de propager la culture musicale est constante... Passionné par le folklore du pays, lors de ses tournées de récitals et de concerts il faisait des recherches exhaustives sur les chants locaux, et lorsqu'il entendait un nouveau thème, il était submergé par l'émotion[320].

Guarnieri poursuit ses études de piano avec Antônio Leal de Sá Pereira (1888 - 1966). Celui-ci est né à *Salvador* et, à l'âge de 12 ans, sa famille l'envoie dans la ville de Paderborn, en Allemagne,

---

[319] VERHAALEN, Marion, Camargo Guarnieri: *Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Edusp, São Paulo, 2001, p. 21.

[320] BRITO, Vera Braga Silva dans GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò, *O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940* (Le Cancioneiro Gaúcho d'Ernani Braga : étude historique analytique d'une œuvre composée pour le bicentenaire de Porto Alegre en 1940), mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011, p. 24 - 25.

« Seu espírito inquieto aliado ao desejo de realizar-se como pianista, levaram-no a trocar a placidez de que desfrutava em São Paulo pela agitação de tournées e concertos. Começa pelo Rio de Janeiro, no Instituto Nacional de Música, com um programa que compreende clássicos, brasileiros e obras suas, tendo a parte de canto a cargo de Marietta Bezerra. Dá um recital em Porto Alegre e participa em Buenos Aires, de festejos comemorativos do 105o ano da Independência do Brasil, acompanhando a cantora Julieta Telles de Menezes. Realiza ainda naquela capital, um recital solo e outro acompanhando Germana Bittencourt. Segue para Montevidéo e em outubro, percorre cidades do sul do Brasil - Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Florianópolis e Curitiba. Esta excursão dura cinco meses e compreende quatorze concertos. No ano seguinte, 1928, percorre o norte e o nordeste, após um pequeno lapso de tempo, para comemorar seu 40o aniversário em companhia da família, em São Paulo. No dia 13 de janeiro dá um recital em Salvador e, de lá até Manaus, realiza um total de dezenove concertos naquele ano. Em seus programas sempre apresenta uma parte dedicada a compositores brasileiros - não só os já famosos como também os menos conhecidos - procurando difundir nossa música tanto em nosso território, quanto no exterior. Sua ânsia de propagar a cultura musical era constante...Apaixonado pelo folclore pátrio, em sua vilegiatura de recitais e concertos, pesquisava exaustivamente esses cantares nativos, e, quando ouvia um tema inédito, era dominado por viva emoção ». (Traduction libre de l'auteur).

pour qu'il puisse recevoir une bonne éducation. Pendant sa scolarité, il prend des cours de piano privés et participe à la chorale et à l'orchestre de l'école. Il part ensuite à Munich pour poursuivre des études de chimie et, l'année suivante, à Berlin. Cependant, il met de côté sa carrière scientifique pour poursuivre sa vocation musicale. C'est ainsi qu'en 1910, il s'installe à Paris pour s'inscrire à la Schola Cantorum, où il reste un an dans la classe du pianiste Ferdinand Motte- Lacroix (1882 - 1955)[321]. Sá Pereira se rend ensuite à Berlin où il étudie avec Bruno Eisner (1884 - 1978) pendant trois ans et Ernest Hutcheson (1871 - 1951) pendant un an.



Figure 15 - Antonio Leal de Sá Pereira, date inconnue. Collection d'Aloysio de Alencar Pinto, donnée à l'Institut brésilien du piano (IPB) par Georges Mirault

Au cours de son séjour à Berlin, Sá Pereira rencontre un autre jeune pianiste brésilien, Guilherme Fontainha. Selon Corvisier :

> Un autre contact qui sera fondamental pour la carrière de Sá Pereira se produit fortuitement à Berlin. C'est à cette époque qu'il rencontre Guilherme Fontainha (1887-1970), qui avait quitté Juiz de Fora pour étudier à Berlin avec l'un des célèbres anciens élèves de Liszt, le pianiste concertiste portugais José Vianna da Motta (1868-1948). Fontainha deviendra plus tard l'élève de l'ancien professeur de Sá Pereira, Ferdinand Motte-Lacroix, à Paris. De cette amitié entre Sá Pereira et Fontainha naît un lien professionnel qui sera déterminant pour le développement musical de deux importants centres de diffusion culturelle du pays : Rio Grande do Sul et Rio de Janeiro[322].

---

[321] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *Antônio Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano: pioneirismo na pedagogia de pianística braisleira* (Antônio Sá Pereira et l'Enseignement Moderne du Piano : le pionnier de la pédagogie du piano brésilien), Thèse de doctorat, Université de l'État de São Paulo, 2009, p. 33.

[322] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *op. cit.*, p. 43

« Outro contato que seria fundamental na carreira de Sá Pereira aconteceu de maneira fortuita, em Berlim. Nesta época ele conheceu o mineiro Guilherme Fontainha (1887-1970), que havia saído de Juiz de Fora para estudar em Berlim com um dos célebres ex-alunos de Liszt, o concertista português José Vianna da Motta (1868-1948). Posteriormente, Fontainha também seria aluno do ex-professor de Sá Pereira, Ferdinand Motte-Lacroix, em Paris. Dessa relação de amizade entre Sá Pereira e Fontainha nasceria um vínculo profissional que seria decisivo no desenvolvimento musical de dois importantes pólos de disseminação cultural do país: o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro ». (Traduction libre de l'auteur).

Au début de la Première Guerre mondiale, Sá Pereira s'installe à Lausanne et commence à étudier avec Émile-Robert Blanchet (1877-1943). Selon Corvisier, le contact avec le maître suisse a été important non seulement du point de vue pianistique, mais aussi du point de vue de la composition musicale. Inspiré par son professeur, Sá Pereira étudie la composition avec le chef de l'orchestre symphonique de Lausanne, Karl Ehrenberg (1878 - 1962)[323].

> [...] l'effervescence des idées, la capacité d'admirer ou de détester de manière vibrante, étaient quelques-uns des traits marquant de sa personnalité. Enseignant au sens le plus élevé du terme, son but était de transplanter ici la somme des connaissances de la culture d'outre-mer, tout en préservant l'identité brésilienne, avec un souci constant du niveau intellectuel. C'est pourquoi il s'est efforcé de rendre l'enseignement plus clair et plus sérieux, surtout plus sérieux[324].

Nous tenons à souligner un fait important : tous les professeurs de piano avec lesquels Sá Pereira a eu des contacts sont considérés comme de bons pédagogues, s'engageant à travailler sur une technique pianistique moderne. Ils s'attachent également à publier des méthodes pour repenser la technique pianistique de façon plus claire, plus intelligente et plus musicale. Le Français Ferdinand Motte-Lacroix met l'accent sur l'écoute critique dans la formation d'un bon pianiste, le jeu raffiné, le legato, l'étude du tempo lent et l'utilisation des pédales. Plus tard, Sá Pereira reviendra sur ces mêmes aspects et les formalisera dans ses publications, comme en témoignent ses ouvrages *« O ensino moderno do piano »*[325] (L'enseignement moderne du piano), publié en 1933, et *« O pedal na técnica pianística »* (La pédale dans la technique pianistique)[326], dont la date de publication est inconnue[327]. Son professeur australien Ernest Hutcheson aborde également le même thème pianistique, comme on peut le voir dans « The elements of piano technique »[328], publié en 1907, et « The literature of the piano »[329], publié en 1948. Selon Corvisier, sa vision de la technique est ancrée dans la détente, dans l'utilisation du poids du bras, qu'il applique dans des exercices essentiels et non répétitifs[330]. Le dernier professeur de piano de Sá Pereira, Émile-Robert Blanchet, publie en 1935

---

[323] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *op. cit.*, p. 47.

[324] *Ibid.*, p. 31.

« [...] a efervescência de idéias, a capacidade de admirar ou detestar vibrantemente, eram traços dos mais acentuados em sua personalidade. Professor no mais alto sentido da palavra, seu propósito consistia em transplantar para cá a soma de conhecimentos da cultura além-mar, preservando porém a identidade brasileira, preservação fortemente comprometida com o crescimento intelectual. Daí empenhar-se tanto para que o ensino aqui fosse mais lúcido e mais sério, principalmente sério ». (Traduction libre de l'auteur).

[325] PEREIRA, Antônio Sá, *O ensino moderno do piano* (L'enseignement moderne du piano), Éditions Ricordi, São Paulo, 1933.

[326] PEREIRA, Antônio Sá, *O pedal na técnica pianística* (La pédale dans la technique pianistique), Éditions Eulenstein Música S.A, Rio de Janeiro, s.d.

[327] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *op. cit.*, p. 38.

[328] HUTCHESON, Ernest, *The elements of piano technique,* Éditions G. Fred Kranz Music Company, Baltimore, 1907.

[329] HUTCHESON, Ernest, *The literature of the piano - A guide for Amateur and Student*, Éditions Alfred A. Knopf, New York, 1948.

[330] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *op. cit.*, p. 42

« Technique moderne du piano »[331], exposant une conception de la technique moderne liée à la découverte de l'utilisation du poids du bras. Corvisier explique également comment, pour Blanchet, ces aspects techniques et l'interprétation musicale ne pouvaient être abordés séparément[332].

En 1918, Sá Pereira retourne au Brésil à l'invitation de son ancien ami, Guilherme Fontainha, pour occuper le poste de directeur et de professeur de piano au tout nouveau Conservatoire de Pelotas. Son séjour dans cette ville du Sud du pays dure quatre ans, et la vie culturelle du Rio Grande do Sul se transforme considérablement à cette époque. Sá Pereira, à la tête du Conservatoire de Pelotas, et Guilherme Fontainha, à la tête de *l'Instituto Livre de Belas Artes*, ont l'ambition de construire un centre culturel de qualité, bien qu'ils se trouvent loin de Rio de Janeiro et de l'émergente São Paulo, qui étaient alors les centres culturels du pays. Ils peuvent ainsi mettre à profit les connaissances qu'ils avaient acquises au cours de leurs années passées en Europe. « L'inclusion de compositeurs modernes et contemporains, étrangers et brésiliens, dans les programmes de récital, ainsi que des notes explicatives sur les pièces, leurs auteurs et leur lien esthétique, étaient des procédures qui n'avaient pas été vues dans cette ville jusqu'alors »[333].

En 1923, Sá Pereira arrive à São Paulo. Les raisons de son déménagement de Pelotas à São Paulo ne sont pas explicites, mais il est fort probable qu'elles soient liées à la difficulté de créer une institution culturelle loin des grands centres urbains. Selon Maria Abreu, biographe de Guarnieri, Sá Pereira a dû faire face à une réalité musicale compliquée à Pelotas, tant en termes de niveau musical que d'engagement artistique de la société locale[334]. Pendant son séjour à São Paulo, il se lie d'amitié avec Mário de Andrade, avec qui il collabore à la création de la revue musicale *Ariel*[335],qu'il dirige de 1923 à 1924. Tout en dirigeant la revue et en publiant des articles, il continue à enseigner le piano. Dans la bibliographie de Corvisier, Toni, Wernet et Verhaalen, nous ne trouvons pas de lien entre Sá Pereira et un quelconque établissement d'enseignement, ce qui nous amène à conclure qu'il donnait des cours de piano privés. À partir de 1924, il commence à donner des cours au jeune pianiste Camargo Guarnieri.

Nous ne disposons pas de données suffisantes pour savoir avec certitude comment ils se sont rencontrés et la date ne semble pas très précise. Selon les pianistes et musicologues Fátima

---

[331] BLANCHET, Émile-Robert, *Technique moderne du piano*, Éditions Maurice Senart, Paris, 1935.

[332] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *op. cit.*, p. 45.

[333] *Ibid.*, p. 49.

« A inclusão de compositores modernos e contemporâneos, estrangeiros e brasileiros nos programas de recitais, assim como notas explicativas sobre as peças, sobre seus autores e sua vinculação estética eram procedimentos que até então não haviam sido vistos naquela cidade ». (Traduction libre de l'auteur).

[334] *Ibid.*, p. 99.

[335] Ariel - Revue de culture musicale était un périodique musicologique créé par Antônio Sá Pereira, édité par Campasi & Carmin et publié de 1923 à 1926.

Corvisier[336] et Maria Abreu[337], la rencontre a eu lieu en 1924 et, à partir de ce moment, Guarnieri a poursuivi sa formation avec Sá Pereira. Cependant, Verhaalen souligne que Guarnieri a commencé à chercher un autre professeur après trois ans de cours avec Ernani Braga, tandis que Wernet affirme que Guarnieri a commencé à prendre des cours avec Braga deux ans après son séjour dans la capitale. Or, selon Verhaalen, Guarnieri est arrivé à São Paulo en 1922, alors que d'autres sources, comme Corvisier et Abreu, affirment qu'il est arrivé en 1923, de sorte qu'il aurait commencé à prendre des cours avec Braga à partir de 1924/25 et aurait continué avec lui jusqu'en 1926/27, ce qui ne correspond pas à l'exactitude des dates données par Corvisier et Abreu. Comme nous pouvons le constater, il y a une légère divergence, mais il n'en reste pas moins que Guarnieri a reçu l'enseignement de Sá Pereira, pour qui il avait une immense admiration.

Guarnieri rencontre non seulement un professeur de piano, mais aussi un musicien de formation et d'expérience internationales, plein de volonté de changement et qui vient de diriger un conservatoire avec une grande compétence. Plus tard, alors qu'il est déjà professeur de piano au Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Guarnieri attribuera toute sa formation pianistique et sa pédagogie à Sá Pereira[338]. C'est également pendant la période où Guarnieri étudie avec Sá Pereira que la composition revient dans sa vie. Dans la collection d'interviews que l'on trouve dans l'ouvrage de Wernet, on constate une certaine contradiction quant à savoir si l'encouragement à composer est venu de Sá Pereira ou d'Ernani Braga puisque, dans ses mémoires, le compositeur les cite tous les deux.

Dans un entretien avec la pianiste Cynthia Priolli, réalisé en 1990, Camargo Guarnieri déclare :

> Mon premier professeur de piano a été Ernani Braga, puis j'ai étudié avec Sá Pereira. C'est Sá Pereira qui a découvert mon don de composition. Un jour, je suis allé prendre un cours avec lui et, parmi mes leçons, il y avait une de mes compositions. Quand je les ai mises sur le piano, la partition est tombée et il m'a demandé : « Qu'est-ce que c'est ? » C'était une invention à deux voix. Puis il a demandé : « Qui a écrit ça ? » Et moi : « C'est moi. » Il a été étonné et m'a dit « mais ce n'est pas possible », et il a voulu m'emmener à Cantu[339].

---

[336] CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *op. cit.*, p.52

[337] ABREU, Maria, *Camargo Guarnieri - O homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (Camargo Guarnieri - L'homme et les épisodes qui caractérisent sa personnalité), In : SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 37.

[338] CORVISIER, *op. cit.*, p. 53.

[339] GUARNIERI, Camargo, dans WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de l'État de São Paulo, 2009, p. 66.

« O primeiro professor de piano que eu tive foi Ernani Braga, depois estudei com Sá Pereira. Foi então Sá Pereira que descobriu o meu dom de composição. Um dia eu fui fazer aula com ele e, dentro das lições da aula tinha uma composição minha; quando coloquei no piano a música caiu e ele perguntou: 'O que é isso? 'Era uma invenção a duas vozes. Ai ele perguntou: 'Quem escreveu isso? 'E eu: 'Fui eu. 'Ele ficou assim admirado e disse 'mas não é possível', e quis ai me levar para Cantu ». (Traduction libre de l'auteur).

Cependant, dans un autre entretien accordé à Silveira Peixoto, en 1978, Guarnieri donne une autre version :

> C'est Marcelo Tupinambá qui m'a fait connaître Ernani. Un jour, parmi les livres que j'avais apportés pour enseigner, il y avait une de mes compositions. Ernani l'a vue et m'a demandé de la jouer... Il m'a tout de suite dit que ce n'était pas le piano que je devais étudier, mais la composition. Il m'a donc envoyé chez Furio Franceschini, et c'est là que je suis allé voir le grand maître avec une lettre d'Ernani Braga. Mais Furio a jugé préférable de m'envoyer chez Savino Benedictis, qui a commencé à me donner des cours et qui est devenu mon grand ami[340].

Les deux versions sont corroborées par des spécialistes. La première a la faveur de Verhaalen, la deuxième celle de Maria Abreu. Ernani Braga et Sá Pereira ayant tous deux un profil similaire - études à l'étranger, plus précisément à la Schola Cantorum sous la direction de Vincent d'Indy, intérêt pour la pédagogie et la composition -il est possible que chacun ait contribué à sa manière et que le point culminant de l'intérêt de Guarnieri pour la composition ait été l'année 1926 avec la rencontre de son professeur suivant, le chef d'orchestre Lamberto Baldi. Comme ni Ernani Braga ni Sá Pereira ne semblent être le genre de professeur conservateur qui ne s'intéresse qu'à l'aspect mécanique du piano, il se pourrait que le contact avec Guarnieri ait été bien plus qu'un enseignement pianistique. Plus que cela, Guarnieri a trouvé chez Braga et Pereira un environnement de réflexion sur le modernisme, sur la richesse du Brésil populaire que les artistes modernistes recherchaient, et que Guarnieri connaissait déjà très bien : d'ailleurs, cela créait diverses variables susceptibles d'influencer son désir, encore timide, de composer. C'est peut-être pour cette raison que le compositeur présente deux versions d'un même fait. Dans le même entretien avec Peixoto, Guarnieri ajoute :

> Comme vous l'avez vu, j'ai d'abord étudié le piano. Ma famille voulait que je devienne pianiste. Mais Ernani Braga et António de Sá Pereira ont commencé à me soutenir. Et j'ai commencé à écrire... Cependant, je n'avais pas l'intention de devenir compositeur. Puis, j'ai commencé à étudier avec Lamberto Baldi. Et il m'a encouragé... Un jour, finalement, je me suis rendu compte que je composais quelque chose de moins inintéressant[341].

Il est intéressant de noter que, même si Guarnieri a composé quelques pièces au cours des premières années de son arrivée à São Paulo, il n'avait pas l'intention de devenir compositeur. De

---

[340] GUARNIERI, Camargo, dans WERNET, Klaus, *op. cit.*, p. 67.

« Foi Marcelo Tupinambá quem me apresentou a Ernani. Um dia, em meio a uns livros que levei para dar aula, estava uma composição minha. Ernani viu-a, pediu-me que eu a tocasse...Disse logo que não era piano que eu deveria estudar; era sim, composição. Mandou-me então, a Furio Franceschini - e lá fui ao grande mestre, com uma carta de Ernani Braga. Mas Furio achou que era melhor encaminhar-me a Savino Benedictis, que passou a dar-me algumas aulas e se tornou o meu grande amigo.» (Traduction libre de l'auteur).

[341] GUARNIERI, Camargo, *Um homem a serviço da arte* (Un homme au service de l'art), In : WERNET, *op. cit.*, p. 195. « Como você viu, a princípio estudei piano. Minha família queria que eu viesse a ser pianista. Mas, Ernani Braga e António de Sá Pereira começaram a animar-me. E eu fui escrevendo... Não tinha, porém, a pretensão de tornar-me compositor. Depois, comecei a estudar com Lamberto Baldi. E ele a encorajar-me... Um dia, afinal, vi que estava compondo alguma coisa menos desinteressante ». (Traduction libre de l'auteur).

fait, sa famille souhaitait initialement qu'il poursuive une carrière de pianiste. Le grand tournant s'est produit lorsqu'il a rencontré Lamberto Baldi.

3.3. Lamberto Baldi

En 1926, Guarnieri lit dans les journaux qu'un grand chef d'orchestre international est arrivé : il s'agit de Lamberto Baldi (1895-1979). Bien qu'il ait été une figure très importante, non seulement pour le Brésil, mais pour toute l'Amérique du Sud, il n'y a pas beaucoup de littérature en langue portugaise sur Baldi et sur son travail. Ce que nous savons, c'est qu'il est arrivé à São Paulo en tant que chef d'orchestre d'une compagnie d'opéra italienne et qu'il voulait y rester. Son séjour a commencé en 1926 et a duré jusqu'en 1931, date à laquelle il a quitté São Paulo à l'invitation de Curt Lange pour devenir chef principal de l'orchestre d'État de la SODRE (Service officiel de radiodiffusion radioélectrique)[342].



Figure 16 - Lamberto Baldi - *Museu do Estado do Rio de Janeiro* (Musée de l'État de Rio de Janeiro)

[342] EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança (*La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et bon voisinage), Éditions Alameda, São Paulo, 2018, p. 96.

Pendant son séjour au Brésil, Baldi devient chef d'orchestre principal et dirige l'orchestre de la Société des Concerts Symphoniques de São Paulo (SCSSP)[343] qui, selon Egg, est la première à organiser un programme symphonique dans la capitale[344] ; il prend ensuite la direction de la Société Symphonique de São Paulo (SSSP)[345]. Bien qu'il soit arrivé par le biais d'une compagnie d'opéra, Egg dit que « c'était un musicien très en phase avec l'actualité, familier des principales œuvres modernes, en particulier celles du modernisme français et italien, et qu'il les a introduites dans le programme de concerts de São Paulo »[346].

Il devient alors très apprécié des intellectuels de São Paulo, qui souhaitent un changement et une modernisation du milieu artistique de la ville. Mário de Andrade, qui a également travaillé intensivement comme journaliste, a toujours approuvé et loué le travail de Baldi. Dans son livre *Música, doce música*[347], nous avons accès à certaines de ces chroniques écrites pour le Diário Nacional entre 1928 et 1932 sur le chef d'orchestre. Pour reprendre les mots de Mário :

> São Paulo a un excellent chef d'orchestre : le maestro Baldi qui s'y connaît en musique. [...] La Société Symphonique, sur les actions de laquelle je n'ai aucune influence, a très bien fait de prendre le maestro Lamberto Baldi comme chef d'orchestre. Il était ce que São Paulo avait de mieux à offrir, infiniment supérieur à n'importe qui d'autre ici, et d'une valeur légitime dans n'importe quel pays. - São Paulo, le 29 juillet 1930[348].

Dans une autre chronique, il continue :

> Avec l'effort et la force de ses organisateurs, avec les sacrifices et l'enthousiasme de ses professeurs, la Société a réussi à offrir à São Paulo un orchestre excellent, admirable même, exceptionnel dans ses meilleurs jours, et une série de concerts vraiment extraordinaire, non seulement par l'éclat avec lequel ils se sont déroulés, mais aussi par la qualité remarquable des programmes. Elle a également réussi à établir définitivement la valeur de son directeur artistique, le maestro Lamberto Baldi, un musicien absolument rare, si rare qu'en plus de connaître la

---

[343] La musicologue Flávia Toni explique que la Société des Concerts Symphoniques de São Paulo a été fondé en 1921 et, que ce n'est qu'en 1927, que Lamberto Baldi en a pris la direction. Dans TONI, Flávia Camargo, « Uma Orquestra Sinfônica Para São Paulo » (Un orchestre symphonique pour São Paulo) *Revista Música* 6, nº1, 1995, p. 1.

[344] EGG, André, op. cit., p. 96.

[345] Cf. WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 16.

[346] EGG, André, *op. cit.*, p. 96.

« ele era um músico muito atualizado, conhecedor das principais obras modernas, especialmente as do modernismo francês e italiano, as quais introduziu na programação de concertos em São Paulo ». (Traduction libre de l'auteur).

[347] ANDRADE, Mário de, *Música, doce música*, (Musique, douce musique), Éditions L.G. Miranda, São Paulo, 1934

[348] *Ibid.*., p. 187.

« São Paulo possui um regente excelente: é o maestro Baldi, sabedor às direitas das coisas musicais. {…] A Sociedade Sinfônica, em cujos átos não influo de espécie alguma, fez muito bem em tomar o maestro Lamberto Baldi para seu regente. Era o que São Paulo possuia de milhor, infinitamente superior a qualquer outro daqui, e com valor legítimo em qualquer terra ». (Traduction libre de l'auteur).

> musique à fond et de posséder d'excellentes qualités de chef d'orchestre, il est également doté de qualités morales : il est honnête, il est dévoué, il n'est pas jaloux, il fait passer la musique avant l'argent. Comme vous pouvez le constater, c'est un musicien tout à fait exceptionnel dans notre environnement cupide. - São Paulo, 12 juin 1931[349].

Pressentant le déménagement du Maestro Baldi de São Paulo à Montevideo, il écrit :

> Et voilà que Lamberto Baldi part pour Montevideo où il dirigera une saison de huit concerts. Et puisque Montevideo nous prive de tout ce qu'il y a de meilleur et de plus formateur dans notre musique, il se pourrait bien qu'elle nous prive aussi de Lamberto Baldi. Ce sera pour nous une perte difficilement réparable. Quoi qu'il en soit, Lamberto Baldi mérite la plus grande gratitude de la part des habitants de São Paulo, et son passage à São Paulo est déjà marqué à tout jamais notre vie musicale, par les étudiants qu'il a formés et les concerts symphoniques qu'il a donnés parmi nous. - São Paulo, 20 août 1931[350].

En tant que chef d'orchestre, Baldi était au courant de la scène musicale internationale : c'est lui qui a dirigé les premières d'œuvres modernes sur le sol brésilien. Marion Verhaalen évoque la création de nombreuses œuvres de Stravinsky[351], tandis que Flávia Toni souligne des premières de Manuel de Falla (*El sombrero de Tres Picos*), Debussy (*L'après-midi d'un faune*). Elle corrobore Verhaalen sur Stravinsky (*Feu d'artifice*) et ajoute des auteurs nationaux tels que Henrique Oswald (*Paisagens de Outono*) et Alberto Nepomuceno (*Série Brasileira*)[352].

Au-delà de son importante activité de chef d'orchestre, Lamberto Baldi dispense des cours d'harmonie, de contrepoint, d'orchestration et de direction d'orchestre à Camargo Guarnieri[353]. Selon Marion Verhaalen, Guarnieri a rencontré Baldi après l'un des premiers concerts que celui-ci a dirigés à São Paulo. Guarnieri, qui connaissait déjà la bonne réputation de Baldi, est allé lui parler après la

---

[349] ANDRADE, Mário de, *op.cit.*, p. 322.

« Porém com o esfôrço e fôrça dos seus organizadores, com o sacrificio e o entusiasmo dos seus professores, a Sociedade conseguiu fornecer a S. Paulo uma orquestra excelente, admiravel mesmo e excepcional nos seus milhores dias, e uma série verdadeiramente extraordinaria de concêrtos, não só pelo brilho com que se realizaram, como pela qualidade primeirissima dos programas. E conseguiu ainda firmar definitivamente o valor do seu diretor artístico, o maestro Lamberto Baldi, um músico absolutamente raro, tão raríssimo que além de saber música a fundo, possuir excelentes dons de regente, inda se adorna de qualidades morais, é honesto, é dedicado, não tem invejas, põe a música acima do dinheiro. Como se vê: um músico absolutamente excepcional em nosso meio de metecagem gananciosa ». (Traduction libre de l'auteur).

[350] *Ibid.*, p. 327 - 328.

« E agora Lamberto Baldi parte pra Montevideu onde regerá uma temporada de 8 concertos. E, pois, que Mntevideu está nos roubando tudo o que temos de milhor e de mais educativo em nossa música, é muito capaz que nos roube Lamberto Baldi também. Será pra nós uma perda dificil de reparar. Em qualquer caso porêm Lamberto Baldi faz jús à maior gratidão dos paulistas, e a sua passagem por S. Paulo já está indelevelmente gravada em nossa vida musical pelos alunos e execuções sinfônicas que entre nós êle realizou ». (Traduction libre de l'auteur).

[351] VERHAALEN, Marion, Camargo Guarnieri: *Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 22.

[352] TONI, Flávia Camargo, « Uma Orquestra Sinfônica Para São Paulo » (Un orchestre symphonique pour São Paulo) *Revista Música* 6, nº1, 1995, p. 128.

[353] EGG, André, *op. cit.*, p. 96.

représentation et ils se sont donné rendez-vous. À propos du déroulement de cette rencontre, Verhaalen raconte :

> À cette occasion, Camargo a amené son père, qui parlait couramment l'italien, et quelques-unes de ses compositions. Baldi a été très impressionné par ces œuvres et a accepté de l'avoir comme élève. Voici ce qu'il a dit à son père : « Votre fils a besoin d'un professeur et moi, franchement, j'ai besoin d'élèves. J'espère que je serai le professeur dont il a besoin et qu'il sera l'élève que j'attends ». Lorsque son père lui a demandé le coût des cours, Baldi lui a répondu qu'ils s'occuperaient de cela plus tard. Cinq ans plus tard, il refusait toujours d'en parler[354].

C'est à partir de cette rencontre que Camargo Guarnieri commence à étudier la musique de concert du point de vue de la composition et de l'orchestre. Selon Guarnieri, Baldi avait une approche large qui cherchait à intégrer différents domaines de l'apprentissage musical :

> Baldi était une personne incroyable, un homme d'une grande intelligence. Sa façon d'enseigner était complète : j'ai étudié l'harmonie, le contrepoint, la fugue et l'orchestration simultanément, à travers la littérature musicale, mais mes compositions étaient libres. Il n'a jamais mis d'obstacles à mon écriture. L'une des premières choses qu'il a faites a été de me mettre dans l'orchestre, où je jouais tous les instruments à clavier : piano, xylophone, célesta [...] Je passais toute la journée à étudier et à jouer avec l'orchestre, et le soir, je dînais avec lui. Les cours étaient après le repas. Nous étions huit étudiants et nous suivions tous le même régime de travail[355].

Au-delà de ces indications générales, il n'est pas possible de savoir en détail comment se déroulaient les cours du maestro Baldi à partir de ce que l'on connaît de la documentation disponible à ce jour. On sait que le compositeur a laissé un ensemble de documents intitulés *« Obras de difusão interditas »* (œuvres dont la diffusion est interdite) qui, selon lui, n'ont aucune valeur artistique et ne doivent en aucun cas être divulguées.

> Les œuvres que j'ai écrites de 1920 à 1928 ne présentent pas pour moi de valeur strictement artistique et c'est pourquoi je ne les mentionne pas dans ce catalogue. C'est précisément à partir de 1928 que je reconnais dans mon œuvre ce qu'un artiste soutient comme expression de sa

---

[354] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 22.

« Para essa ocasião, Camargo levou o pai, fluente em italiano, e algumas de suas composições. Baldi se impressinou muito com os trabalhos e concordou em tê-lo como aluno. Foram essas as palavras ditas a seu pai: « Seu filho necessita de um professor e eu, francamente, preciso de alguns alunos. Espero ser o professor que ele precisa e que ele seja o aluno que estou esperando ». Quando o pai perguntou quanto custariam as aulas, Baldi respondeu que trataríam disso mais tarde. Depois de cinco anos ainda se recusava a discutir o assunto ». (Traduction libre de l'auteur).

[355] *Ibid.*, p. 22.

« Baldi era uma pessoa incrível, homem de grande inteligência. Sua maneira de ensinar era integrada: Eu estudava harmonia, contraponto, fuga e orquestração simultaneamente, consultando a literatura musical, mas minha composição era livre. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho. Apenas revia uma passagem e dizia: « Não gosto disso, corrija! » Uma das primeiras coisas que fez foi me colocar na orquestra, onde eu tocava todos os instrumentos de teclado - piano, xilofone, celesta [...] Eu passava o dia todo estudando, tocando na orquestra e à noite jantava com ele. As aulas eram depois da refeição. Éramos oito alunos e todos estudávamos desse modo ». (Traduction libre de l'auteur).

> personnalité. Tout ce que j'ai écrit de 1920 à 1928 ne doit, en aucun cas et sous aucun prétexte, être imprimé et publié, et doit uniquement servir pour une étude critique et comparative[356].

L'importance de ces documents réside dans le fait qu'y figurent des esquisses et quelques exercices de composition datant de cette période de ses études avec Baldi. Le musicologue André Egg, qui a eu accès à ce matériau à des fins d'étude critique, explique en détail :

> Superficiellement, les œuvres incluses dans cet ensemble révèlent que la technique de composition de Guarnieri provenait pour l'essentiel de son travail de pianiste de musique légère. Les œuvres sont tonales, avec des accords construits sous forme de triades ou de tétrades sur les degrés de l'échelle diatonique, essentiellement les accords de tonique, sous-dominante et dominante - ce dernier utilisant parfois la septième. Ce type de construction indique que dans les premières pièces écrites dans les années 1920, l'harmonie était pour Guarnieri une construction pratique ; elle ne provenait pas d'une étude théorique. [...] Une autre caractéristique est la prédominance de mesures ternaires simples, dérivées du rythme de la valse qui prédominait dans le répertoire d'un musicien de salon à São Paulo. La rythmique développée dans les pièces de Guarnieri à cette période traite généralement le rythme de manière à l'intégrer à la pulsation de base et aux accents de la mesure ternaire : il n'y a pas de changements métriques, de déplacements d'accents ou de figures irrégulières[357].

En découvrant ce matériau, Egg a également retrouvé le cahier d'exercices dans lequel Guarnieri faisait les devoirs proposés par Lamberto Baldi.

> Le degré d'importance des cours avec Lamberto Baldi est attesté par l'observation du cahier d'exercices inclus parmi les partitions des « œuvre dont la diffusion est interdite ». Les extraits musicaux de ce cahier montrent que, sous la direction de Lamberto Baldi Guarnieri a commencé à étudier le contrepoint et à développer une conception harmonique plus libre, affranchie des règles restrictives du système tonal. Contrairement aux pièces précédentes de cette même série, l'écriture musicale passe de l'harmonie au contrepoint. De l'écriture pianistique conventionnelle, dans laquelle la main droite joue la mélodie principale et la main gauche la complète avec des

---

[356] GUARNIERI, Camargo, dans SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 504.

« As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar [sic] neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço na minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo ». (Traduction libre de l'auteur).

[357] EGG, André, *op. cit.*, p. 95.

« Submetidas a um olhar superficial, as obras incluídas nessa coleção revelam que a técnica composicional de Guarnieri vinha de modo geral da sua atuação como pianista de música ligeira. As obras são tonais, acordes construídos em forma de tríades ou tétrades sobre graus da escala diatônica, essencialmente os acordes de Tônica, Subdominante e Dominante - este último usando às vezes a sétima. Este tipo de construção indica que nas primeiras peças escritas an década de 1920, a harmonia era para Guarnieri uma construção prática - não vinha do estudo teórico. […] Outro indicativo é a predominância do compasso ternário simples, derivado da rítmica da valsa, que constituía o principal predomínio de um músico do salão em São Paulo. A rítmica desenvolvida nas peças de Guarnieri deste período, em geral, tratam o ritmo de forma a enquadrá-lo dentro da pulsação básica e dos acentos do compasso ternário: não há mudanças de compasso, deslocamentos de acento ou figuras irregulares ». (Traduction libre de l'auteur).

> accords formés par des triades, le compositeur, après avoir étudié avec Baldi, est passé à la technique de la combinaison de lignes mélodiques indépendantes, dans une texture plus élaborée et un langage harmonique commençant à échapper aux fonctions de base (tonique et dominante)[358].

Cette immersion dans le contrepoint est une caractéristique qui marquera l'ensemble de l'œuvre du compositeur. La confiance de Guarnieri en Baldi et son engagement à suivre ses conseils lui ont permis d'intégrer ces nouveaux procédés sans perdre sa musicalité. Ainsi, Baldi a pu offrir à Guarnieri une éducation moderne en lui faisant découvrir des œuvres qu'il ne connaissait pas auparavant, tout en lui enseignant les aspects contrapuntiques fondamentaux du langage musical, sans le brimer. En d'autres termes, Guarnieri a reçu une éducation de maître à disciple que les institutions brésiliennes n'étaient pas en mesure d'offrir.

Cette période d'apprentissage durera environ cinq ans. Le départ inattendu de Baldi pour l'Uruguay est un choc pour tout le monde. Le jeune Guarnieri se retrouve désemparé, avec le sentiment qu'une partie de sa formation est inachevée. Le chercheur André Egg souligne que, face à cette interruption prématurée, le compositeur s'est montré, à plusieurs reprises, peu sûr de lui lorsqu'il s'agissait d'écrire pour un orchestre[359]. Malgré cette grande perte, Guarnieri reste motivé à apprendre, faisant de son mieux avec les moyens dont il dispose, inspiré, nous semble-t-il, par les dernières paroles que Baldi lui a adressées avant son départ. Grâce également aux matériaux réunis par Klaus Wernet, nous avons eu accès à une conférence organisée par la *Sociedade de Cultura Artística* de Curitiba (Société de Culture Artistique de Curitiba), au cours de laquelle Camargo Guarnieri évoque cette étape de sa vie :

> En 1931, le maestro Baldi quitta São Paulo pour s'installer à Montevideo. Je me souviens encore que lorsque nous nous sommes quittés à l'*Estação da Luz* (gare de la *Luz*), je lui ai demandé ce que je devais continuer à faire, si je devais prendre un professeur ! Il me répondit : « la seule chose que tu dois faire, c'est étudier et écrire, beaucoup écrire ! » Et c'est ce que j'ai fait et ce que je fais encore aujourd'hui. En 1932, il y eut la révolution constitutionnaliste. Malgré tous les bouleversements à São Paulo, j'écrivis plusieurs œuvres que je juge très importantes dans ma vie de compositeur. Il s'agit notamment de *Pedro Malazarte*, un opéra-comique en un acte sur un

---

[358] EGG, André, *op. cit*., p. 97.

« O grau de importância das aulas com Lamberto Baldi é atestado pela observação do caderno de exercícios incluído entre as partituras da « Obra de difusão interdita ». Os trechos musicais constantes neste caderno demonstram que, sob orientação de Lamberto Baldi, Guarnieri começou a estudar contraponto, e desenvolver uma concepção harmônica mais livre, desvinculada das regras restritivas do sistema tonal. Em contraste com as peças anteriores desta mesma série, a escrita musical passando do urso da harmonia para o contraponto. De uma escrita pianística convencional, em que a mão direita toca a melodia principal, e a mão esquerda complementa com acordes formados em tríades, a partir do estudo com Baldi o compositor passa a desenvolver a técnica de combinar linhas melódicas independentes, numa textura mais elaborada, e numa linguagem harmônica que passa a fugir das funções básicas (tônicas e dominantes) ». (Traduction libre de l'auteur).

[359] *Ibid.*, p. 99.

> livret de Mario de Andrade (de fait, ce livret fut écrit à ma demande en 1928, mais je ne le mis en musique que quatre ans plus tard, d'un seul coup, puisqu'en moins d'un mois l'opéra fut terminé). J'écrivis également *Morte do Aviador* (La mort de l'aviateur), une cantate tragique pour soprano solo, chœur et orchestre. Cette œuvre, dont l'interlude est également de Mário de Andrade, est un Hymne de Gloire à la mémoire de Gomes Ribeiro, un aviateur de São Paulo tué au combat dans la ville de Santos. Dans la même année, un *Trio pour cordes* du grand compositeur allemand Paul Hindemith tomba entre mes mains. La musique de ce compositeur me rendit fou et j'essayai de trouver presque toutes ses œuvres imprimées en Europe. La musique de ce maître me fit une telle impression que pendant un certain temps, j'eus une véritable histoire d'amour avec l'atonalisme. Je demandai des œuvres de Schoenberg, d'Aloys Haba, de Krenek et d'autres atonalistes en Europe. J'étudiai tellement ces auteurs que mes compositions de 1933 laissent entrevoir cette influence, tout en conservant heureusement des caractéristiques brésiliennes. La *Sonate n° 2 pour violon et piano* que vous entendez aujourd'hui appartient à cette période atonale, mais c'est surtout dans la *Sonatina* n° 2 pour piano et les « Poemas da Negra », sur des poèmes de Mário de Andrade, que cette influence est la plus perceptible[360].

Malgré l'absence physique de leur professeur, Camargo Guarnieri et Baldi entretinrent une relation d'amitié et de complicité musicale. Ils purent même travailler ensemble lorsque la SODRE[361] accueillit Guarnieri pour diriger certaines de ses œuvres.

3.4. Les années en France

Suite au départ de Lamberto Baldi pour l'Uruguay, l'amitié entre Camargo Guarnieri et Mário de Andrade se resserre. À cette époque, le poète commente constamment les pièces que le

---

[360] GUARNIERI, Camargo, *Palestra sobre Mário de Andrade* (Conférence sur Mário de Andrade), In : WERNET, Klaus, *op. cit.*, p. 470 - 471.

« Em 1931, o Maestro Baldi mudou-se de São Paulo para fixar residência em Montevideo. Lembro-me ainda eu na Estação da Luz, quando nos despedimos, perguntei-lhe o que deveria continuar fazendo, se deveria tomar algum professor! Respondeu- me, ele: a única coisa que você deve fazer é estudar e escrever, escrever muito! E foi o que eu fiz e continuo fazendo até hoje. Em 1932, veio a revolução Constitucionalista. Apesar de toda a agitação que reinava em São Paulo, escrevi diversas obras que considero de grande importância na minha vida de compositor. Entre elas Pedro Malzarte, ópera cômica em 1o ato libreto de Mario de Andrade (aliás, este libreto foi escrito a meu pedido em 1928, mas somente 4 anos mais tarde é que a musiquei, num só jato pois, em menos de um mês estava a ópera concluída); escrevi também a Morte do Aviador, cantata trágica para soprano solo, coro e orquestra. Esta obra, cujo entrecho também é de Mário de Andrade, é um Hino de Glória à memória de Gomes Ribeiro, aviador paulista morto em combate na Cidade de Santos. Neste mesmo ano, me caíram às mãos um Trio para cordas do grande compositor alemão Paul Hindemith. Fiquei alucinado pela música desse compositor e tratei de mandar buscar na Europa quase todas as suas obras impressas. Causou-me tal impressão a música deste mestre que mantive durante algum tempo verdadeiro namoro com o atonalismo. Mandei buscar na Europa obras de Schoenberg, Aloys Haba, Krenek e outros atonalistas. Estudei tanto esses autores que as minhas composições de 1933 vislumbram essa influência, porém felizmente conservando sempre as características brasileiras. A 'sonata nº 2', para violino e piano que ouvirão hoje, pertence a esse período atonalista, mas principalmente, na *Sonatina* nº 2 para piano e 'Poemas da Negra 'poesia de Mario de Andrade, é que essa influência é mais sensível ». (Traduction libre de l'auteur).

[361] Service officiel de radiodiffusion radioélectrique

compositeur écrit. C'est comme si, en l'absence d'un professeur pour guider les aspects techniques de son écriture, le compositeur avait trouvé en la personne de Mário de Andrade une personne sachant guider les aspects esthétiques de son travail. Cela n'enlève rien au fait qu'il ressent le besoin de trouver un compositeur avec qui étudier, et il commence à envisager la possibilité de quitter le Brésil. Guarnieri lui-même le dit explicitement : « En l'absence de Baldi, j'ai commencé à montrer mes nouvelles œuvres à Mário, qui m'a écouté avec intérêt, en essayant de dissiper mes doutes, en m'aidant à découvrir ma propre voie »[362].

Parallèlement à l'enseignement de Mário, la vie professionnelle de Guarnieri est riche en expériences durant la période précédant son départ pour l'Europe. Il occupe un poste de professeur de piano et d'accompagnement au *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, poste qui est le sien depuis 1928 grâce à la recommandation de Sá Pereira ; après le départ de Baldi, il prend également en charge la classe de composition à partir de 1931[363]. Avec la nomination de Mário de Andrade en tant que chef du *Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo* (département de la Culture de la Mairie de São Paulo), le *Coral Paulistano* (la chorale *Paulistano*) est créée et placée sous la baguette de Camargo Guarnieri[364].



Figure 17 - Camargo Guarnieri dirige le *Coral Paulistano*, 24 avril 1937, AMA/ IEB/USP
(Archives Mozart de Araújo de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo)

[362] ABREU, Maria, *Camargo Guarnieri - O homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (Camargo Guarnieri - L'homme et les épisodes qui caractérisent sa personnalité), In : SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 41.

« Na faltade Baldi, comecei a mostrar os meus trabalhos novos ao Mário, que os ouvia com interesse, procurando esclarecer minhas dúvidas, ajudando-me a descobrir o meu próprio caminho ». (Traduction libre de l'auteur).

[363] BRANCALION, Flavia, Tornar-se compositor: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920 - 1950) (Devenir compositeur : la construction du modernisme musical et le processus d'institutionnalisation de la musique de concert à São Paulo (1920 - 1950), mémoire de master, Université de São Paulo, 2016, p. 36.

[364] Cf. WERNET, Klaus, *op. cit.*, p. 17.



Figure 18 - Camargo Guarnieri et ses élèves de piano du *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, photo datée au verso, 1930, ACG /IEB/USP (Archives Camargo Guarnieri de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo)

Comme on le voit, Guarnieri a déjà vécu toutes les expériences possibles à São Paulo. Il a donc besoin et envie de passer à une autre étape de sa vie. En 1936, il fait une rencontre inattendue avec Alfred Cortot. Le pianiste français en tournée en Amérique du Sud, avait joué un concerto pour piano et orchestre sous la direction de Lamberto Baldi à Montevideo avant son arrivée au Brésil[365]. Baldi lui parle tellement du jeune compositeur brésilien que Cortot exprime le souhait de le rencontrer. À l'occasion de la rencontre entre Guarnieri et Cortot, le Français entend les dix premiers *Ponteios*, joués par la pianiste Júlia da Silva Monteiro qui vient de réaliser la création mondiale de ce cycle en 1935 au Théâtre municipal de São Paulo. Selon Maria Abreu, Cortot réagit avec un tel étonnement qu'il demande à Camargo Guarnieri ce qu'il fait encore à São Paulo. Guarnieri lui raconte son parcours ainsi que ses difficultés financières, et le pianiste lui conseille d'exposer ces problèmes aux organismes gouvernementaux chargés de la promotion culturelle dans le pays. De son côté, Cortot écrit une lettre au gouverneur de São Paulo pour lui demander une bourse afin que Guarnieri puisse poursuivre ses études à l'étranger[366].

---

[365] Les bibliographies consultées qui abordent ce passage d'Alfred Cortot à Montevideo puis à São Paulo ne précisent pas le programme présenté par le pianiste français à cette occasion.

Voir ABREU, Maria, *Camargo Guarnieri - O homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (Camargo Guarnieri - L'homme et les épisodes qui caractérisent sa personnalité), In : SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 42.

Voir EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança (*La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et bon voisinage), Éditions Alameda, São Paulo, 2018, p. 125-126.

Voir WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de l'État de São Paulo, 2009, p. 18.

[366] ABREU, Maria, *op. cit*., p. 42.



Figure 19 - Fructuoso Vianna, Mme Cortot, Alfred Cortot, Camargo Guarnieri et Souza Lima à São Paulo, en 1936.

Vous trouverez ci-dessous la transcription de cette lettre :

> Rio de Janeiro, 11 Juillet de 1936
>
> Monsieur le Gouverneur,
>
> Permettez à un musicien français de vous dire la joie avec laquelle les compositeurs de votre pays accueilleraient le voyage en Europe de votre compatriote Camargo Guarnieri.
>
> Au cours de mon très bref séjour au Brésil, j'ai pu connaître la quasi-totalité de son œuvre et je n'hésite pas à déclarer qu'elle représente l'une des manifestations musicales les plus personnelles de notre temps et l'une des plus caractéristiques du génie national brésilien. Je crois savoir que le gouvernement de São Paulo offre des bourses de voyage aux artistes particulièrement doués. Je suis sûr que cette faveur ne pourrait être mieux attribuée qu'à Camargo Guarnieri, dont le succès sur notre vieux continent ne fait aucun doute et dont l'œuvre y représenterait brillamment les tendances spécifiques de la jeune école de musique brésilienne.
>
> Dans l'espoir que mon souhait ne vous paraîtra pas inopportun et que vous l'honorerez de votre bienveillante attention, j'ai l'honneur, Monsieur le Gouverneur, de vous prier d'agréer l'expression de mes sentiments distingués.

Alfred Cortot, Président de l'École Normale de Paris et Commandeur de la Légion d'Honneur [367].

Malheureusement, lorsque cette lettre parvient au gouverneur de São Paulo, rien ne peut être fait. Silva explique que le gouverneur ne peut pas accorder directement une bourse au compositeur parce qu'en mai de la même année, 1936, des règles ont été créées pour un concours en vue de l'attribution d'un prix pour un perfectionnement artistique à l'étranger. La décision n'est donc plus prise individuellement ou par le biais d'une commission, mais par le biais d'un concours. Rappelons que Guarnieri n'a pas de diplôme et que cela le met dans une situation assez compliquée, le concours étant ouvert aussi bien aux diplômés qu'aux non-diplômés, avec pour ces derniers une limite d'âge de 30 ans[368]. Guarnieri se présente donc au concours en 1937, à l'âge limite ; il est retenu par le jury et obtient ainsi une bourse pour partir à l'étranger[369].

Ce prix lui laisse la possibilité de choisir son professeur ainsi que le pays dans lequel il aimerait continuer ses études. Le compositeur décide de se rendre en France pour se perfectionner auprès du maître Charles Koechlin, pour lequel il a une grande admiration. Mais pourquoi Paris et pourquoi Koechlin ? Dans une interview accordée au journal *Diário da Noite*, de São Paulo, le compositeur justifie son choix comme suit :

> J'ai préféré la France car la patrie de Voltaire reste le centre de la pensée humaine. Paris m'a donné un sentiment d'émerveillement. Ce qui m'a le plus touché en France, c'est la façon dont les Français considèrent l'artiste. Les compositeurs y sont respectés et toutes les facilités leur sont offertes. J'ai eu la chance de côtoyer les plus grands musiciens d'aujourd'hui, comme Honegger, Poulenc, Milhaud, Rietti, De Manziarly, Nadia Boulanger, Cortot, Munch et bien d'autres[370].

---

[367] SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 43

« Rio de Janeiro, 11 de julho de 1936

Senhor governador,

Permiti a um musicista francês dizer-vos com que alegria os compositores de seu país acolheriam a ida à Europa do notável artista que é o vosso compatriota Camargo Guarnieri.

Foi-me dado durante a minha muito breve estada no Brasil conhecer a quase totalidade de sua produção e eu não hesito em declarar que ela representa uma das mais pessoais manifestações musicais do nosso tempo e uma das mais características do gênio nacional brasileiro.

Creio saber que o governo de São Paulo dispõe de bolsas de viagem para artistas particularmente dotados. Estou certo de que esse favor não poderia ser melhor atribuído do que a Camargo Guarnieri, cujo sucesso no nosso velho continente não tem dúvida alguma e cuja obra aí representaria brilhantemente as tendências específicas da jovem escola de música brasileira.

Na esperança de que meu desejo não vos parecerá inoportuno e que vos digneis honrá-lo com vossa benevolente atenção, tenho a honra, senhor governador, de pedir-vos aceitar a expressão de meu deferente sentimento.

Alfred Cortot, presidente da Escola Normal de Paris e Comendador da Legião da Honra »

(Traduction libre de l'auteur).

[368] *Ibid.*, p. 74.

[369] *Ibid.*, p. 75-76.

[370] GUARNIERI, Camargo, *Esteve na Europa se aperfeiçoando com as maiores figuras do mundo musical* (Séjourné en Europe pour se perfectionner auprès des plus grandes figures du monde musical), In : WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões*

Il n'est pas difficile d'imaginer que le rendez-vous avec Alfred Cortot à São Paulo ait pu également influencer le choix du compositeur. Pendant son séjour à Paris, Guarnieri rencontre le pianiste lors d'un concert qu'il donnait à la Salle Pleyel. À cette occasion, Cortot inclut deux pièces de Guarnieri dans son programme : la *Toada* et *Dança brasileira*, qui traduisent un sentiment passant de la profonde nostalgie à l'euphorie carnavalesque : ces pièces sont très bien accueillies par le public[371].

En France, le compatriote et contemporain de Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, bénéficie alors d'un grand prestige et la carrière de Guarnieri aurait pu être lancée de la même manière que celle de son ami. Paris est encore le centre de diffusion des idées nouvelles, doté d'une scène culturelle très importante, et a attiré l'attention du compositeur. Quant à trouver un professeur, Camargo Guarnieri connaît très bien l'œuvre théorique de Charles Koechlin parce que son mentor, Mário de Andrade, possède quantité de revues musicales et de traités français. Parmi les textes de Koechlin que le compositeur a retrouvés dans la bibliothèque d'Andrade, figurent le *Précis des règles du contrepoint,* les *Études sur l'écriture de la Fugue,* les *Études sur le Choral d'École* et le *Traité de l'harmonie* sur lesquels il a travaillé. Le compositeur brésilien a en effet choisi de continuer ses études avec le maître français parce qu'il est impressionné par la solide connaissance de la littérature musicale que possède celui-ci ; il veut trouver des solutions à ses problèmes artistiques, notamment pour l'écriture polyphonique[372].

Contrairement à Villa-Lobos qui, dans son esprit, ne s'est pas rendu à Paris pour apprendre mais pour présenter la musique brésilienne à la communauté internationale, Guarnieri adopte une posture plus humble d'étudiant appliqué. Il arrive à Paris très motivé, au point de ne pas dire à Koechlin qu'il est compositeur et de se présenter, par choix, comme un élève débutant. Peut-être craignait-il que le maître français n'ait sinon une approche très dure et heurte son tempérament brésilien ? Peut-être se sentait-il inhibé par l'admiration qu'il portait à Koechlin et préférait-il se contenter d'apprendre sans discuter, afin d'éviter les conflits qui se produisaient parfois avec Mário de Andrade ? Dans une

sobre a música no Brasil (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil)*,* mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 178.

« Preferi a França porque a pátria de Voltaire continua sendo o centro do pensamento humano. Paris me deu a sensação de deslumbramento. O que me encantou mais, na França, foi a maneira de o francês encarar o artista. O compositor, lá, é respeitado, e todas as facilidades lhe são criadas. Tive a felicidade de entrar em contato com os maiores musicistas da atualidade, tais como Honneger, Poulenc, Milhaud, Rietti, De Manziarly, Nadia Boulanger, Cortot, Munch e outros ». (Traduction libre de l'auteur).

[371] ABREU, Maria, *Camargo Guarnieri - O homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (Camargo Guarnieri - L'homme et les épisodes qui caractérisent sa personnalité), In : SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 45.

[372] TONI, Flávia Camargo, « Mon cher élève : Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri » (Mon cher élève : Charles Koechlin, professeur de Camargo Guarnieri), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 45, 2007, p. 111.

conférence donnée à l'Institut des arts de l'Université fédérale de Goiás en 1972, Guarnieri explique son choix en ces termes :

> En 1938, je partis pour l'Europe, avec beaucoup de bagages, d'innombrables problèmes à résoudre, complètement effrayé, abattu, sans confiance en moi, tout cela à cause des guerres et des calomnies que je subissais depuis 1928. Lorsque j'arrivai à Paris, j'allai immédiatement voir le maître que j'avais déjà choisi au Brésil, Charles Koechlin. Avec cet artiste, qui possédait une immense culture alliée à une technique de composition que tout le monde lui enviait, je perfectionnai les secrets du contrepoint et de la fugue et j'acquis une confiance, une force qui m'ont servi jusqu'à aujourd'hui. Tout en renforçant mes connaissances techniques, je reçus de ce maître des leçons d'esthétique musicale. Ses conseils me furent si utiles qu'ils me soutiennent encore aujourd'hui. Pendant les premiers mois de mes études, Charles Koechlin ne savait pas que j'étais compositeur. J'avais décidé d'agir ainsi pour être plus à l'aise, pour mieux dissiper mes doutes et pour absorber avidement ses vastes connaissances. Nous connaissons tous nos défauts, mais rares sont ceux qui parviennent à les éliminer. Heureusement, je pus les supprimer ou du moins les atténuer. En Europe, je connus de grandes difficultés. Je fréquentai des compositeurs, des poètes, des écrivains, etc. J'assistai à tous les concerts que j'estimais intéressants pour mon art, sans parler de mes fréquentes visites dans les principaux musées. En décembre 1940, je dus rentrer au Brésil à cause de la Seconde Guerre mondiale[373].

La musicologue Flávia Toni a écrit un article sur la relation entre Koechlin et Guarnieri qui nous a été très utile pour comprendre un peu la méthodologie et le déroulement des leçons. Grâce à l'étude de leur correspondance, Toni décrit que d'octobre à décembre 1938, les leçons étaient centrées sur des aspects musicaux élémentaires, tels que le contrepoint sur des thèmes de Bach et de Koechlin lui-même. Plus tard, ils aborderaient également les fugues sur des thèmes de César Franck, Gounod et Bizet. Ces exercices étaient toujours proposés sous forme de devoirs que le compositeur brésilien recevait par correspondance du compositeur français[374].

---

[373] GUARNIERI, Camargo, *Palestra sobre Mário de Andrade,* In: WERNET, Klaus, *op. cit.*, p. 471 - 472.

« Em 1938 parti para a Europa, com bagagem bastante grande, inúmeros problemas a serem resolvidos, completamente assustado, decrescente, sem confiança em mi, tudo isso devido à guerras e difamações que desde 1928 vinha sofrendo. Chegando a Paris, fui imediatamente procurar o mestre que no Brasil já havia escolhido, Charles Koechlin. Com este artista possuidor de uma cultura imensa, aliada a uma técnica de composição invejável, aperfeiçoei- me nos segredos do contraponto, da fuga e adquiri confiança, força que até hoje me tem valido. A medida que reforçava os meus conhecimentos técnicos, recebia daquele mestre aulas de estética musical. Os seus conselhos foram tão proveitosos que ainda agora me amparam. Durante os primeiros meses de estudos Charles Koechlin não soube que eu era compositor. Decidi isso para ficar mais à vontade, podendo, assim, esclarecer melhor as minhas dúvidas e sugar ansiosamente os seus vastos conhecimentos. Todos nós sabemos nossas falhas, mas raros são aqueles que podem suprimi-las. Por felicidade tenho conseguido eliminá-las ou pelo menos, atenuá-las. Na Europa vivi em grandes dificuldades. Convivi com compositores, poetas, literatos, etc... Freqüentei todos os concertos que julgava de interesse para a minha arte, sem contar as minhas assíduas visitas aos principais museus. Em dezembro de 1940 tive que voltar ao Brasil por causa da segunda guerra mundial ». (Traduction libre de l'auteur).

[374] TONI, Flávia, *op. cit.,* p. 117.



Figure 20 - Andrée d'Otemar, Anita - l'épouse de Guarnieri, Camargo Guarnieri, Charles Koechlin et Christina Maristany, à Paris, 1939, ACG (Archives Camargo Guarnieri)

D'après le journal de Koechlin, qui était extrêmement méthodique et notait quotidiennement toutes ses activités, Toni constate qu'ils ont gardé la même dynamique de travail pendant la première moitié de l'année 1939. La différence est que, peu à peu, le maître et l'élève se sont rapprochés.

Guarnieri peut également présenter ses œuvres à Paris et, d'après les quelques informations disponibles à ce jour, il semble que son travail ait été bien accueilli. Le 7 février 1939, la *Revue Musicale* organise un concert dont la deuxième partie est consacrée à ses œuvres. Au programme, la *Sonate pour violoncelle et piano* (I. Triste, II. Passionné, III. Sauvage) interprétée par Jean Reculard au violoncelle et Guarnieri au piano, puis un groupe de mélodies (*Olhando para os teus olhos ; Talvez ; Segue-me ; Porque ? ; Azulão ; Sai Aruê ; Dên Bào*) avec Cristina Maristany au chant et de nouveau Guarnieri au piano, et 5 *Ponteios* et la *Dansa Brasileira*, toujours interprétés par le compositeur[375].

[375] Cf. SILVA, Flávio, *op. cit.*, p. 353.



LES AUDITIONS DU MARDI
DE LA REVUE MUSICALE

70, Avenue Kléber - PARIS XVI^me

PROGRAMME

de la Septième Séance — Mardi 7 Février 1939, à 17 heures

MUSIQUE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

Sous le patronage de Son Excellence Monsieur de Souza-Dantas, ambassadeur du Brésil à Paris

1ère PARTIE

1. a) **Danse du petit nègre** — F. MIGNONE
   b) **Valse** — Radamès GNATTALI
   c) **Cirandas** — VILLA-LOBOS
   Mme Zalzman

2. a) **Saudade de minha vida** — VILLA-LOBOS
   b) **Toada n° 3** — Fructuoso VIANNA
   c) **Assombracão** — F. MIGNONE
   Mme Cristina Maristany

2me PARTIE

Œuvres de Camargo GUARNIERI

3. **Sonate** pour violoncelle et piano (sans interruption)
   Triste — Passione — Sauvage
   M. Jean Reculard et l'Auteur

4. Groupe de Mélodies :
   a) **Olhando para os tens olhos,** b) **Talvez,**
   c) **Segue-me,** d) **Por que ?,** e) **Em louvor do silencio,**
   f) **Você nasceu,** g) **Azulão,** h) **Sai Aruê,** j) **Dên Bào**
   Mme Cristina Maristany et l'Auteur

5. a) **Ponteio** (5 pièces pour piano)
   b) **Dansa Brasileira**
   L'Auteur

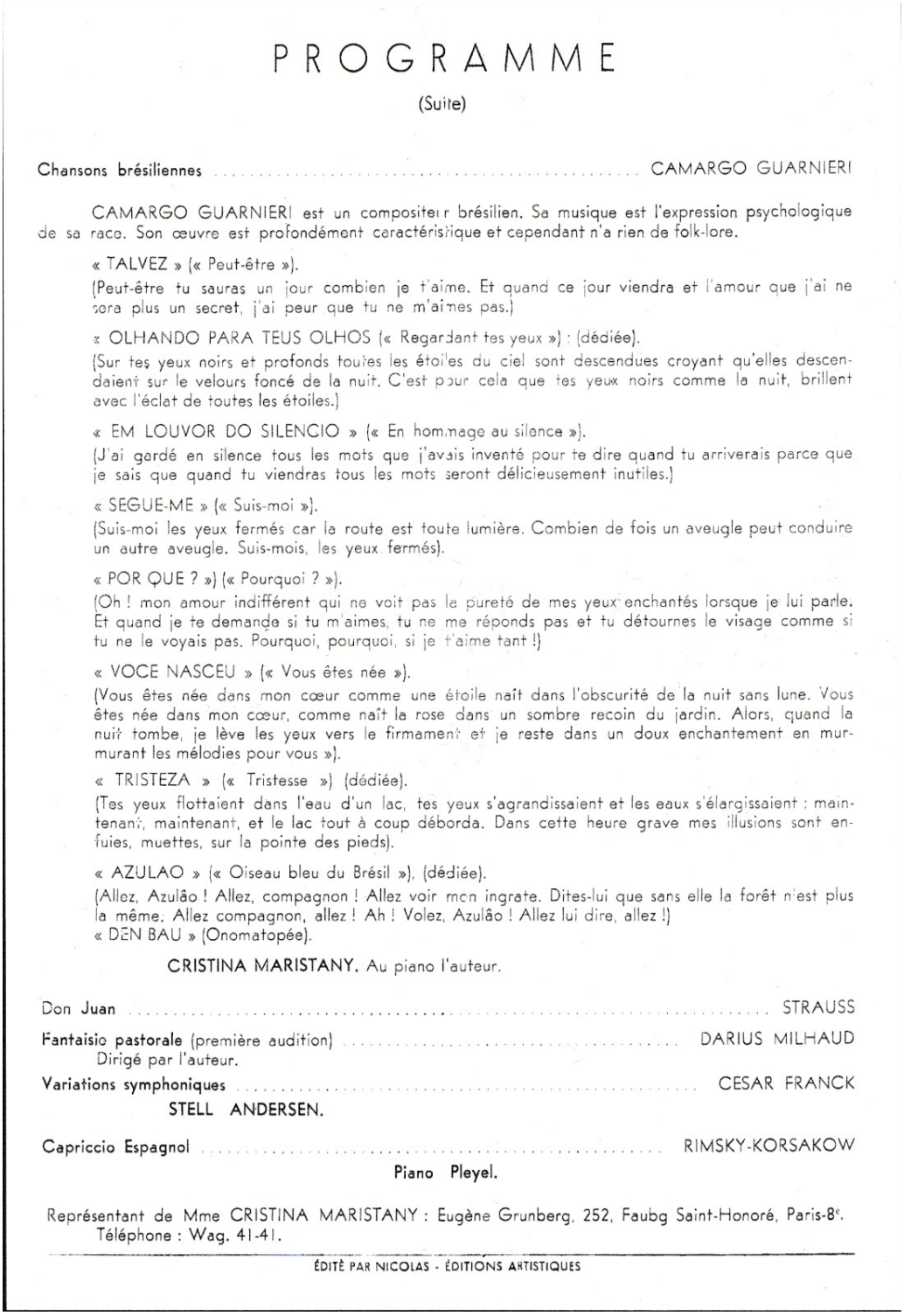
Piano ÉRARD

Les Auditions du Mardi de la Revue Musicale sont radiodiffusées par Radio-Cité.

Figure 21 - Programme du premier concert des œuvres de Camargo Guarnieri à Paris, 7 février 1939, AMA/ IEB/USP (Archives Mozart de Araújo de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo)

A l'occasion de ce premier concert, Koechlin envoie à Guarnieri une lettre d'encouragement. Au vu du contenu et de la manière dont il félicite le jeune Brésilien, on pourrait même penser qu'il connaissait déjà certaines des pièces qui allaient être interprétées. Le maître écrit : « Je ne suis pas sûr de rester jusqu'à la fin du concert - si je ne vous vois pas, veuillez m'excuser et croyez à tous mes vœux de succès. Vos mélodies sont très réussies et méritent d'être très appréciées »[376].

[376] TONI, Flávia, *op. cit.*, p. 116.



PROGRAMME

(Suite)

Chansons brésiliennes ..... CAMARGO GUARNIERI

CAMARGO GUARNIERI est un compositeur brésilien. Sa musique est l'expression psychologique de sa race. Son œuvre est profondément caractéristique et cependant n'a rien de folk-lore.

« TALVEZ » (« Peut-être »).
(Peut-être tu sauras un jour combien je t'aime. Et quand ce jour viendra et l'amour que j'ai ne sera plus un secret, j'ai peur que tu ne m'aimes pas.)

« OLHANDO PARA TEUS OLHOS (« Regardant tes yeux ») : (dédiée).
(Sur tes yeux noirs et profonds toutes les étoiles du ciel sont descendues croyant qu'elles descendaient sur le velours foncé de la nuit. C'est pour cela que tes yeux noirs comme la nuit, brillent avec l'éclat de toutes les étoiles.)

« EM LOUVOR DO SILENCIO » (« En hommage au silence »).
(J'ai gardé en silence tous les mots que j'avais inventé pour te dire quand tu arriverais parce que je sais que quand tu viendras tous les mots seront délicieusement inutiles.)

« SEGUE-ME » (« Suis-moi »).
(Suis-moi les yeux fermés car la route est toute lumière. Combien de fois un aveugle peut conduire un autre aveugle. Suis-mois, les yeux fermés).

« POR QUE ? ») (« Pourquoi ? »).
(Oh ! mon amour indifférent qui ne voit pas la pureté de mes yeux enchantés lorsque je lui parle. Et quand je te demande si tu m'aimes, tu ne me réponds pas et tu détournes le visage comme si tu ne le voyais pas. Pourquoi, pourquoi, si je t'aime tant !)

« VOCE NASCEU » (« Vous êtes née »).
(Vous êtes née dans mon cœur comme une étoile naît dans l'obscurité de la nuit sans lune. Vous êtes née dans mon cœur, comme naît la rose dans un sombre recoin du jardin. Alors, quand la nuit tombe, je lève les yeux vers le firmament et je reste dans un doux enchantement en murmurant les mélodies pour vous »).

« TRISTEZA » (« Tristesse ») (dédiée).
(Tes yeux flottaient dans l'eau d'un lac, tes yeux s'agrandissaient et les eaux s'élargissaient ; maintenant, maintenant, et le lac tout à coup déborda. Dans cette heure grave mes illusions sont enfuies, muettes, sur la pointe des pieds).

« AZULAO » (« Oiseau bleu du Brésil »), (dédiée).
(Allez, Azulão ! Allez, compagnon ! Allez voir mon ingrate. Dites-lui que sans elle la forêt n'est plus la même. Allez compagnon, allez ! Ah ! Volez, Azulão ! Allez lui dire, allez !)
« DEN BAU » (Onomatopée).

CRISTINA MARISTANY. Au piano l'auteur.

Don Juan ..... STRAUSS

Fantaisie pastorale (première audition) ..... DARIUS MILHAUD
Dirigé par l'auteur.

Variations symphoniques ..... CESAR FRANCK
STELL ANDERSEN.

Capriccio Espagnol ..... RIMSKY-KORSAKOW

Piano Pleyel.

Représentant de Mme CRISTINA MARISTANY : Eugène Grunberg, 252, Faubg Saint-Honoré, Paris-8e.
Téléphone : Wag. 41-41.

ÉDITÉ PAR NICOLAS - ÉDITIONS ARTISTIQUES

Figure 22 - Programme du deuxième concert des œuvres de Camargo Guarnieri à Paris, 12 février 1939, AMA/ IEB/USP (Archives Mozart de Araújo de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo)

Une seconde occasion se présente, le 12 février 1939, lorsque Guarnieri fait exécuter certaines de ses œuvres à la salle Pleyel, dans le cadre d'un cycle organisé par l'Orchestre symphonique de Paris. Lors de ce concert, les mélodies du programme précédent sont reprises par Cristina Maristany, accompagnées au piano par le compositeur. Il nous semble que ce concert a eu une bien meilleure réception que le précédent. Koechlin écrit à Guarnieri, devançant la bonne critique qu'il va recevoir de son collègue Henri Sauguet :

> J'ai vu Sauguet hier soir : ayant parlé avec lui de votre concert de l'O.S.P. et de votre si remarquable interprétation, Sauguet m'a dit qu'il a rédigé à son propos un article très enthousiaste dans *Le Jour* (le journal où il assure la critique musicale). Il l'a beaucoup appréciée et il a aussi beaucoup aimé votre musique. Je ne connais pas la date de parution de l'article mais ce doit être très peu du temps après le concert. Vous trouverez le nº en consultant la collection du journal aux bureaux du *Jour*, avenue des Champs-Élysées. Je me hâte de vous écrire cela, j'espère que cela vous fera plaisir à tous[377].

A partir de ce moment, la relation entre Guarnieri et Koechlin semble changer. Les cours se poursuivent avec la même dynamique d'envoi d'exercices par correspondance et d'analyse pendant les leçons. Cependant, Toni signale un rapprochement dans la relation entre l'élève et le professeur. Touché par ces concerts, Koechlin aurait écrit des vocalises pour la chanteuse brésilienne Cristina Maristany, alors soliste des mélodies brésiliennes de Guarnieri. Nous constatons également qu'à partir de la correspondance de mai 1939, il y a un changement de ton et de forme. Toni souligne que Koechlin commence à s'adresser à l'élève en l'appelant « Mon cher élève » ou « Mon cher confrère et élève »[378].

Par ailleurs, lorsqu'il apprend les difficultés financières que le compositeur brésilien rencontre à Paris, Koechlin fait preuve d'une grande générosité en essayant de l'aider. Dans ses lettres de mai, il ne se préoccupe pas du paiement des leçons, soulignant l'importance pour le compositeur de continuer à apprendre. Le 2 mai, il écrit à Guarnieri : « Si vous n'aviez pas reçu de l'argent pour me régler, venez tout de même ; vous me paierez quand vous pourrez »[379]. Et le 27 mai, il redit ce qu'il avait déjà dit : « J'ajoute que si vous vous trouviez momentanément gêné pour me payer, je vous donnerai volontiers des leçons à prix très réduit ou même éventuellement, sans vous faire payer. Il ne faut donc pas que la question argent vous empêche de travailler »[380].

Quand la Seconde Guerre mondiale éclate, Koechlin propose à Guarnieri de s'installer avec sa famille à Villers-sur-Mer, loin de l'agitation de la grande ville. Le 30 septembre, il écrit : « Si vous pensez pouvoir venir à Villers nous en serions très heureux et même nous pourrions peut-être nous arranger à vous installer dans le chalet à côté du mien (qui est à moi aussi, et où loge ma fille avec son mari et ses 2 enfants). Il y a la place et il y aurait, je crois, la possibilité d'y installer une cuisine

[377] TONI, Flávia, *op. cit.*, *p. 116.*

[378] *Ibid.*, p. 117.

[379] *Ibid.*, p. 117.

[380] *Ibid.*, p. 117.

indépendante »[381]. Le 10 octobre, il a déjà trouvé un moyen d'organiser les choses, comme on peut le voir dans cette lettre :

> Nous avons arrangé les choses de façon que cela soit possible. Nous pouvons vous donner une chambre, assez grande, et au rez-de-chaussée une salle à manger, assez grande aussi, qui servira également de cuisine - nous y installons un petit fourneau - vous pourriez mettre un piano dans la chambre à coucher, soit en louant un piano à Villers dans un magasin du village, soit en louant le piano d'une dame propriétaire qui habite tout près de chez nous, ce qui serait meilleur marché. Nous habitons sur la hauteur, on est tout de suite dans la campagne et sur la falaise d'où on a une belle vue sur la mer. Et nous serions enchantés si vous pouviez venir, tous deux - nous vous ferons les conditions les plus avantageuses possible pour la location de ces deux pièces. Je pense rester ici tout l'hiver, chercher à donner des leçons de mathématiques, français et latin et faire quelques conférences sur la musique[382].

À cause de l'atmosphère tendue de la Seconde Guerre mondiale, Guarnieri doit arrêter ses études et renoncer à des projets de concerts, comme des invitations à diriger des orchestres en France et en Allemagne. En octobre 1939, il retourne au Brésil après avoir passé dix-huit mois en Europe. Pour finir, Guarnieri a trouvé en Koechlin non seulement un professeur, mais aussi un ami. Il est intéressant de noter comment la confiance qu'il a dans l'orientation musicale de son professeur les a rapprochés au point de créer un lien d'amitié ; il en a été de même avec Ernani Braga, Sá Pereira, Lamberto Baldi et Mário de Andrade. L'approche musicale est également, d'une certaine manière, similaire au travail qu'il a effectué avec Baldi. Le travail technique contrapuntique, l'analyse et la compréhension du répertoire passé et présent ne restreignent à aucun moment sa liberté. Comme au Brésil, son séjour à Paris est malheureusement marqué par des problèmes financiers qui l'empêchent de se consacrer uniquement à ses œuvres. En outre, nous tenons à souligner que le retour précipité au Brésil constitue un nouvel épisode de contrariétés soudaines dans la vie de Guarnieri, le premier ayant été le départ de Baldi pour Montevideo. Bien que la période à Paris n'ait pas duré trois ans, comme le compositeur l'avait espéré, on ne peut pas la considérer comme un échec. Au contraire, elle a été intense et très importante pour lui. Tout d'abord, nous pouvons affirmer qu'il a retrouvé une confiance qu'il avait en quelque sorte perdue. Cela peut être dû au fait qu'il a enfin eu la possibilité de faire connaître sa musique à l'étranger. En effet, il ne doutait pas de la valeur de ses compositions, mais il est facile d'imaginer sa joie de voir sa musique bien acceptée à Paris. Enfin, Guarnieri a pu rencontrer à Paris des personnes qui ont joué un rôle très important dans la prochaine étape de sa vie. Nous y reviendrons dans la prochaine section.

---

[381] TONI, Flávia, *op. cit.*, p. 118.

[382] *Ibid.*, p. 119.

3.5. Le compositeur et sa relation avec les États-Unis

Le retour de Guarnieri au Brésil n'est pas facile. Lorsqu'il arrive dans son pays natal, il ne retrouve pas le São Paulo qu'il avait quitté, ni le même milieu musical, ni même son travail. Avec le nouveau gouvernement qui vient d'être mis en place, l'*Estado Novo*, de nouveaux dirigeants ont été nommés à la mairie de São Paulo, au département de la Culture de la ville et dans les institutions qui en font partie, comme le *Coral Paulistano*. Camargo Guarnieri se retrouve donc dans une situation où son poste est entre les mains d'un autre musicien et compositeur, Frutuoso Vianna. Dans sa biographie du compositeur, Maria Abreu signale qu'à cette époque, il est au chômage et demande aux autorités publiques de diriger un orchestre, mais ne trouve pas d'interlocuteur. En outre, son mentor et ancien chef du département de la culture, Mário de Andrade, a également été démis de ses fonctions[383]. Andrade, l'un des créateurs de la *Semaine de l'art moderne*, le musicologue engagé dans l'orientation des compositeurs de son temps, le chercheur en folklore, le créateur d'une vie musicale et culturelle jusqu'alors quasi inexistante dans la capitale São Paulo, a été durement touché par tous ces changements, au point qu'il a même déménagé à Rio de Janeiro. Il part à la fois parce qu'il est dégoûté et parce qu'il a trouvé un emploi à Rio de Janeiro, avec le sentiment de s'être sacrifié en vain et de n'avoir pas réussi à créer à São Paulo un département culturel dynamique et suffisamment solide pour résister aux turbulences politiques de l'époque[384].

Ainsi, Guarnieri se trouve frustré dans son désir de mettre en pratique tout ce qu'il a appris à Paris. Sans soutien politique, ou plutôt sans soutien du tout, le compositeur se rend compte qu'il ne peut pas rester les bras croisés. Durant cette période délicate de sa carrière, il trouve en Luiz Heitor Correa de Azevedo et Curt Lange deux interlocuteurs fondamentaux, qui vont lui permettre de s'établir définitivement en tant que compositeur.

Francisco Curt Lange (1903 - 1995) est un important musicologue allemand établi en Uruguay. Il a travaillé intensivement à la création d'un mouvement qu'il a appelé l'américanisme musical, dont l'objectif était de créer un réseau de collaboration entre les interprètes et les compositeurs afin de promouvoir la musique latino-américaine par le biais de bulletins, d'édition de partitions et de

[383] Cf. ABREU, Maria, *Camargo Guarnieri - O homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (Camargo Guarnieri - L'homme et les moments qui caractérisent sa personnalité) In : SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 46.

[384] Cf. ANDRADE, Mário dans OLIVEIRA, Francini Venancio, « Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura » (Les intellectuels, la culture et la politique dans la São Paulo des années 1930 : Mário de Andrade et le Département municipal de la Culture), *Revista Plural* 12, 2005, p. 12.

concerts[385]. Afin de trouver des partenaires pour son projet, Lange a un échangetrès précieux non seulement avec Camargo Guarnieri, mais aussi avec Mário de Andrade, à qui il se présente comme suit :

> Je suis professeur de sciences musicales et j'ai étudié en Europe avec Nikisch et d'autres maîtres. Je suis actuellement responsable de la Bibliothèque Nationale du Service Officiel de Radiodiffusion Électrique et de la Bibliothèque Musicale de cette organisation, ayant été sollicité à cet effet par le Gouvernement du pays. En même temps, j'occupe le poste de professeur d'histoire d'esthétique de la musique à l'université. Je pense ainsi avoir dit ce qu'il fallait pour que vous puissiez vous faire une idée de mes activités et de la raison de cette lettre[386].

Pour faire le lien avec les informations mentionnées plus haut, le Curt Lang dont nous parlons a été à l'origine de la nomination de Lamberto Baldi comme chef d'orchestre de la SODRE (Service Officiel de Radiodiffusion Électrique) à Montevideo. En plus de cette initiative, qui s'inscrit également dans son projet américaniste, il a été le fondateur de la *Société Interaméricaine de musicologie* qui a contribué à la publication de plusieurs volumes du Bulletin Latino-américain de musicologie, et le créateur de la première Conférence Ibéro-américaine de musique qui s'est tenue en 1938 à Bogota, et de la première Conférence Interaméricaine, qui s'est déroulée l'année suivante à Washington[387].

Luiz Heitor Correa de Azevedo, le musicologue mentionné précédemment dans cette première partie de notre travail, est initialement le principal interlocuteur de Guarnieri à Rio de Janeiro, travaillant à la promotion de sa musique par le biais d'éditions, de publications et de concerts de ses œuvres. Dans un deuxième temps, Luiz Heitor rapproche Camargo Guarnieri des institutions américaines, intéressées par la promotion de la musique Sud-Américaine.

Tout au long des années 1940, Curt Lange et Luiz Heitor Correa de Azevedo jouent un rôle très important en veillant à ce que Camargo Guarnieri ne soit pas limité à la scène musicale de São Paulo. À cette époque, la question cruciale pour Guarnieri est la suivante : comment faire jouer sa musique et comment trouver les bons partenaires avec lesquels collaborer ? Les choses se précisent peu à peu. Selon le musicologue André Egg, le séjour de Guarnieri à Paris lui a permis de comprendre que le

---

[385] EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança* (La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et bon voisinage), éditions Alameda, São Paulo, 2018, p. 136.

[386] LANGE, Curt dans TONI, Flávia Camargo, CAROZZE, Valquíria Maroti, « Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural » (Mário de Andrade, Francisco Curt Lange et Carleton Sprague Smith : les discothèques publiques, le savoir musical et la politique culturelle), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 57, 2013, p. 185.

« Soy Profesor en Ciencias musicales, habiendo estudiado en Europa con Nikisch y otros maestros. Actualmente me encuentro al frente de la Discoteca Nacional del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica y de la Biblioteca musical de este organismo, habiendo sido llamado por tal causa por el Gobierno del país. A la vez desem- peño el cargo de catedrático de Historia estética de la Música en la Universidad. Con esto creo haber hecho la presentación de rigor para que Vd. pueda inmaginarse mis actividades y el motivo de esta carta ». (Traduction libre de l'auteur).

[387]LANGE, Curt dans TONI, Flávia e CAROZZE, Valquíria Maroti*, op.cit.*, p. 137.

ressort de la carrière d'un compositeur est d'avoir un bon réseau de contacts avec les interprètes et les éditeurs[388]. Comme ces partenaires ne semblent pas exister à São Paulo, il faut les chercher ailleurs.

En 1940, Camargo Guarnieri voit sa pièce *Flor de Tremembé* (1937), composée pour 15 instruments solistes et percussions, jouée lors d'un concert à Rio de Janeiro. Selon la critique rédigée par Luiz Heitor pour le Bulletin *Música Viva n° 4*, en septembre 1940, c'est un « succès incontestable ». L'auteur félicite de « leur choix excellent » le directeur de l'École Nationale de Musique de Rio de Janeiro et l'organisateur du cycle musical, le pianiste Sá Pereira, qui fut l'un des professeurs de piano de Camargo Guarnieri. Deux mois plus tard, la *Flor de Tremembé* est à nouveau jouée lors d'un concert en l'honneur de Carleton Sprague Smith, musicologue américain de renom, alors président de l'*American Musicological Society* et directeur de la division musicale de la *New York Public Library*[389]. C'est le premier contact de celui-ci avec la musique de Guarnieri.

Cette même année, Guarnieri a un intense échange de correspondance avec Lange. Dans ces lettres, Guarnieri se plaint du cercle de São Paulo qui ne reconnaît pas son expérience en Europe et qui est pris de fièvre, de ce qu'il appelle « régence-mania », après avoir reçu la visite d'Arturo Toscanini et Leopold Stokowski et de leurs orchestres respectifs[390]. Par l'intermédiaire de Curt Lange, Guarnieri est invité à éditer une œuvre qui paraîtra dans une collection de musique latino-américaine publiée par *Schirmer* à New York. Dans les lettres des années 1940, Guarnieri et Lange discutent des détails de l'œuvre à publier, tels que le prix, les droits d'auteur, etc. La pièce choisie, *Toada triste* (1936), sera publiée en 1942 dans un volume intitulé *Latin American Art Music for the piano*[391].



Figure 23 - Couverture de la compilation de partitions organisée par Curt Lange et publiée par *Schirmer* - New York.

[388] EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança* (La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et bon voisinage), éditions Alameda, São Paulo, 2018, p. 136.

[389] Cf. *Ibid.*, p. 156 - 157.

[390] Cf. *Ibid.*, p. 145.

[391] Cf. *Ibid.*, p. 148.

En 1941, Luiz Heitor Correa de Azevedo s'installe aux États-Unis à l'invitation de Charles Seeger, pour travailler dans la division musicale de la *Pan-American Union ;* Guarnieri a donc un interlocuteur en Amérique du Nord. Son ami de Rio a emporté avec lui quelques œuvres de Guarnieri afin de les faire connaître aux musicologues et compositeurs Nord-Américains, parmi lesquels il va trouver de bons interlocuteurs et partenaires en la personne de Charles Seeger, Carleton Sprague Smith et Aaron Copland. À la suite de ce séjour de Luiz Heitor, et par son intermédiaire, Guarnieri reçoit une invitation à se rendre aux États-Unis afin de faire connaissance avec le système musical américain[392]. Curt Lange, qui a également un moyen de communication avec les États-Unis, parle en termes élogieux de Guarnieri aux Américains. Grâce à la collaboration des deux amis, Guarnieri finit par faire partie des compositeurs choisis dans le cadre de la politique de « bon voisinage » (*Good Neighbor Policy*).

La politique de bon voisinage consiste en un rapprochement diplomatique entre les pays des Amériques, dont l'objectif est de créer un système de coopération mutuelle pour la création d'un panaméricanisme démocratique de liberté et de paix. Le programme est divisé en 23 catégories, dont la « coopération intellectuelle », qui prévoit « la libre volonté des peuples du continent d'orienter leurs activités, toujours solidaires, dans le sens d'une étroite coopération, la fidélité aux principes les plus explicites de compréhension et de collaboration, l'adoption, en somme, de méthodes pacifiques pour résoudre les conflits »[393]. La musique, pour sa part, fait partie de ces dialogues internationaux, elle est traitée comme un « précieux moyen de relier les peuples ». Il y a deux résolutions. La première est qu'il a été convenu que la PAU (Pan-American Union) doit créer une division de la musique dans le but de diffuser les œuvres des compositeurs américains, en favorisant le dialogue entre les institutions musicales et les artistes des différents pays. La seconde est de reconnaître le travail déjà accompli par la PAU et par Curt Lange à la tête de la section de recherche musicale de l'Institut d'Études Supérieures de l'Uruguay, dans lequel il a défendu son américanisme musical[394]. Selon Egg, Curt Lange était apprécié des Américains et respecté en tant qu'autorité européenne de la musique Sud-Américaine[395].

---

[392] Cf. EGG, André, *op.cit.*, p. 159.

[393] Brasil, Ministério das Relações Exteriores, *Relatório ano de 1938,* dans TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja, *Panamericanismo, propaganda e música erudita : Estados Unidos e Brasil (1939 - 1948)* (Panaméricanisme, propagande et musique classique : les États-Unis et le Brésil (1939 - 1948), Thèse de doctorat, vol. 1, Université de São Paulo, 1998, p. 33.

« vontade dos povos livres do continente de orientar, num sentido de íntima cooperação, as suas atividades sempre solidárias, a sua fidelidade aos mais claros princípios de entendimento e colaboração, a adoção, enfim, de métodos pacíficos para a solução de eventuais conflitos ». (Traduction libre de l'auteur).

[394] TACCUCHIAN, Maria de Fátima Graja, *op. cit.*, p. 32 - 35.

[395] EGG, André, *op. cit.*, p. 148.

Camargo Guarnieri a donc deux amis spécialistes de la musique latino-américaine, admirateurs de son travail et reconnus par les institutions américaines. Ils pensent tous deux que son voyage aux États-Unis est prometteur et pourrait donner une nouvelle orientation à sa carrière. Dans une lettre datant de 1942, Luiz Heitor annonce à Guarnieri qu'il sera invité à se rendre aux États-Unis :

> Parallèlement à la mission qui vous a été confiée ici, je suis sûr que vous pourrez bénéficier de nombreux autres avantages artistiques, tels que des contacts avec des éditeurs et des centres musicaux. Vous aurez probablement l'occasion de présenter vos œuvres. Aaron Copland est enthousiaste à votre égard, et il est un atout de premier ordre ici. Les conditions de votre venue sont très bonnes. Il ne s'agit pas de gagner de l'argent, mais vous passerez ici un séjour confortable[396].

Camargo Guarnieri est choisi parce qu'il possède des traits de caractère qui plaisent aux Américains et que ses confrères brésiliens n'ont pas. En plus, sa musique présente des caractéristiques brésiliennes, tout en conservant des aspects formels classiques, sans faire appel aux propositions nationalistes/ufanistes[397] (chauvinistes) liées au gouvernement de l'*Estado Novo* donc sans être marquée par l'idéologie nationaliste qui se mettait en place au Brésil[398]. Dans une lettre envoyée par Lange à Guarnieri en mai 1942, on peut voir comment Copland corrobore les aspects du langage musical de Guarnieri mentionnés ci-dessus. L'extrait de la lettre décrit ce que Copland aurait écrit à Lange à propos de Guarnieri :

> Voici brièvement ce que dit Copland : « Camargo Guarnieri, qui a aujourd'hui environ trente-cinq ans, est à mon avis le talent "inconnu" le plus passionnant d'Amérique du Sud. Son œuvre devrait être bien mieux connue qu'elle ne l'est. Guarnieri est un véritable compositeur. Il a tout ce qu'il faut : une personnalité propre, une technique aboutie et une imagination débordante. Son don est plus ordonné que celui de Villa-Lobos, mais il n'en est pas moins brésilien. Comme d'autres Brésiliens, il a la prolixité typique, les penchants romantiques typiques (parfois, de manière assez surprenante, dans le style d'Ernest Bloch), et les complexités rythmiques habituelles. Ce que j'aime le plus dans sa musique, c'est son expression émotionnelle sans affectation - la déclaration sincère de ce que ressent un honnête homme. D'un autre côté, il n'y a

---

[396] EGG, André, *op. cit.*, p. 159.

« Colateralmente com a missão para a qual você é convidado aqui, estou certo que muitos outros proventos artísticos poderá tirar, como contato com editores e centros musicais. Muito provavelmente você terá ocasião de apresentar obras suas. O Aaron Copland está entusiasmado a seu respeito, e ele aqui é trunfo de primeira categoria. As condições de sua vinda são muito boas. Não se trata de ganhar dinheiro, mas você terá aqui uma estadia com todo o conforto ». (Traduction libre de l'auteur).

[397] « Au Brésil, l'ufanisme représente l'attitude ou la position prises par certains groupes, mettant en avant le potentiel brésilien, sa beauté naturelle et ses richesses. Cette attitude fut prise de manière excessive, lui conférant un ton vaniteux. La dictature militaire brésilienne effectua, durant une certaine période, des campagnes ufanistes, afin de conquérir la sympathie de la population ».

Cf. CASTRO, Isabel, *Ne m'intéresse que ce qui n'est pas a moi : une approche esthetique de la reprise d'archives dans deux filmes d'histoire au Brésil pendant la dictature*, thèse en cinéma et audiovisuel, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2018, p. 165.

[398] EGG, André, *op. cit.*, p. 197.

> rien de particulièrement original dans sa musique, dans quelque domaine que ce soit. Il sait comment façonner une forme. Il sait comment bien orchestrer, comment mener efficacement une ligne de basse. Ce qui attire le plus dans la musique de Guarnieri, c'est sa chaleur et son imagination touchées par une sensibilité profondément brésilienne. C'est de la musique fraîche et racée d'un « nouveau continent ». Voilà les mots de Copland. Vous comprenez, il n'est donc pas nécessaire de les commenter. Votre jugement est tout à fait pertinent, et je suis heureux d'avoir à nouveau exprimé mon opinion à votre sujet lorsque Copland est venu chez moi alors qu'il connaissait à peine votre nom. En effet, nous sommes sur la même longueur d'ondes[399].

Un autre point très favorable à Guarnieri est son sens du travail collaboratif, contrairement à Villa-Lobos qui avait de grandes difficultés à cet égard et préférait faire les choses à sa manière. Selon Egg :

> Les qualités de sa musique - sobriété, rigueur, soin technique, classicisme stylistique - attirent l'attention sur les possibilités d'une collaboration étroite. Des intellectuels occupant des positions importantes sur la scène musicale américaine, tels que Charles Seeger et Carleton Sprague Smith, ainsi que le compositeur Aaron Copland, ont décidé de s'engager pour faire connaître le compositeur aux États-Unis. Non seulement en raison des qualités de sa musique et de ce qu'elle représente selon leurs idéaux esthétiques, mais aussi parce que Guarnieri s'est révélé un interlocuteur fiable, sincère et franc, sans engagements politiques gênants, et surtout capable de collaborer, de répondre aux lettres et aux demandes[400].

Cette invitation n'a pas été proposée exclusivement à Guarnieri. D'autres compositeurs brésiliens, tels que Francisco Mignone et Heitor Villa-Lobos, ont également eu l'occasion de se rendre en Amérique du Nord, de voir leurs œuvres programmées lors de concerts et publiées par des

---

[399] LANGE, Curt, dans BUSCACIO, Cesar Maia, *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934 - 1956)* [L'Américanisme et le nationalisme musical dans la correspondance entre Curt Lange et Camargo Guarnieri (1934 - 1956)], éditions UFOP, Ouro Preto - Minas Gerais, 2010, p. 97.

« Le transcribo mejor lo que dice de Ud., pues no tan breve que no vale la pena mandarla: « Camargo Guarnieri, who is now about thirty-five, is in my opinion the most exciting « unknown » talent in South America. His not inconsiderable body of words should be far better Known than they are. Guarnieri is a real composer. He has everything it takes - a personality of his own, a finished technic and a fecund imagination. His gift is more orderly than that of Villa-Lobos, though none the less Brazilian. Like other Brazilians, he has the typical abundance, the typical romantic leanings (sometimes, surprisingly enough, in the direction of Ernest Bloch), and the usual rhythmic intricacies. The thing I like best about his music is its healthy emotional expression - it is honest statement of how one man feels. There is, on the other hand, nothing particularly original about his music in any one department. He knows how to shape a form. How to orchestrate well, how to lead a bass line effectively. The thing that attracts one most in Guarnieri's music is its warmth and imagination which is touched by a sensibility that is profoundly Brazilian. At is finest, his the fresh and racy music of a « new continent ». He aquí las palabras de Coplan. Ud. Sabrá lerlas, de manera que no hay que hacer aquí la tradicción. Es altamente elogioso su juicio, y me alegra nuevamente haberle expuesto mis puntos de vista sobre Ud. cuando Copland estuvo en casa y apenas conocía su nombre. Pues coincidimos en esta impressión ». (Traduction libre de l'auteur)

[400] EGG, André, *op.cit.*, p. 232 - 233.

« As qualidades de sua música - sobriedade, rigor, esmero técnico, classicismo estilístico - chamaram a atenção para as possibilidades de uma colaboração estreita. Intelectuais de posições importantes no meio musical norte-americano como Charles Seeger e Carleton Sprague Smith, além do compositor Aaron Copland decidiram se empenhar na divulgação do compositor nos EUA. Não só pelas qualidades de sua música, e pelo que ela representava em acordo com seus ideais estéticos, mas por que Guarnieri se mostrava um interlocutor confiável, sincero e não dissimulado, sem compromissos políticos constrangedores, e principalmente capaz de colaborar, de responder cartas, de atender demandas ». (Traduction libre de l'auteur).

éditeurs américains. Cependant, dans le cas de Guarnieri, les personnes qui n'étaient au départ que des contacts sont devenues des amis du compositeur. Dans ce contexte, l'échange intense entre les pays est aussi dû à l'investissement du gouvernement américain dans la création d'une scène musicale indépendante de l'Europe. Au début du XXe siècle, les Américains ont également des problèmes liés à l'identité du pays, à la création d'une esthétique musicale et à la création d'un milieu musical consistant : dans une certaine mesure, nous pourrions dire qu'ils étaient confrontés aux mêmes problèmes que le modernisme musical brésilien. Selon l'historienne Maria de Fátima Granja Tacuchian :

> Dans les premières décennies du XXe siècle, comme au Brésil, le vaste débat entre les musiciens et les critiques des pays hispano-américains et des États-Unis est centré sur les défis posés par la modernité et la construction d'un art national. Le nœud du problème réside dans l'affirmation des « identités culturelles » de sociétés construites sur un processus historique de transculturation.
>
> Aux États-Unis, le débat porte sur l'importance de la musique folklorique en tant que fondement de la création d'un art américain savant, mais d'un autre côté, on se demande qui sont les « vrais Américains » dans une société composée d'immigrés. Entre 1910 et 1920, des groupes se revendiquent « plus authentiques » que d'autres dans le pays. Les historiens de la musique et les musiciens en général reconnaissent deux formes d'» américanisme musical » : l'une, définie par l'utilisation d'éléments musicaux autochtones pour créer un style national (« américanisme compositionnel ») ; l'autre, « l'américanisme conceptuel », reflétant un mouvement en faveur de la musique américaine qui se manifeste par des conférences, la production de textes et d'autres activités. Ces deux formes expriment une réaction à la tradition hégémonique de la musique européenne dans le pays[401].

Dans cette optique, un réseau d'orchestres et un système éducatif alignés sur les propositions du modernisme américain sont en train de se mettre en place, créant un marché musical apte à satisfaire une demande de musique symphonique contemporaine. Camargo Guarnieri, qui se souviendra toujours des paroles de Baldi lui conseillant de ne jamais cesser d'apprendre et d'écrire

---

[401] TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja, *Panamericanismo, propaganda e música erudita : Estados Unidos e Brasil (1939 - 1948)* (Panaméricanisme, propagande et musique classique : les États-Unis et le Brésil (1939 - 1948), thèse de doctorat, vol.1, Université de São Paulo, 1998, p. 69 - 70.

« Nas primeiras décadas do século XX, da mesma forma que no Brasil, o amplo debate entre músicos e críticos dos países hispano-americanos e dos Estados Unidos concentrava-se nos desafios impostos pela modernidade e na construção de uma arte nacional. O ponto nodal do problema residia na afirmação das « identidades culturais » de sociedades construídas a partir de um processo histórico de transculturação.

Nos Estados Unidos, o debate centrava-se no significado da música folclórica como base da criação da arte culta americana, mas por outro lado questionava-se quem seriam os « verdadeiros americanos », numa sociedade formada por imigrantes. Entre os anos 10 e 20 havia grupos reclamando a condição de « mais autênticos » que outros no país. Historiadores de música e músicos em geral reconheciam duas formas de « americanismo musical »: uma, definida pelo uso de elementos musicais nativos visando a criação de um estilo nacional (« americanismo composicional »); a outra, « americanismo conceitual », refletindo um movimento em favor da música americana e que aflorou através de conferências, produção de textos e outras atividades. Tanto uma forma como outra expressava uma reação à tradição hegemônica da música européia no país ». (Traduction libre de l'auteur).

de la musique, est déterminé à composer des œuvres pour ce marché américain en pleine expansion, ce qui lui permettra de s'imposer comme compositeur de musique symphonique[402].

C'est au milieu de toutes ces questions qu'en 1942, Guarnieri part aux États-Unis où il est reste six mois. Selon les propres termes du compositeur :

> La même année, en 1942, l'Union panaméricaine, par l'intermédiaire de sa division musicale, m'a invité à passer six mois aux États-Unis d'Amérique du Nord, où je suis parti en décembre de la même année. Pendant mon séjour dans ce pays, j'ai pu observer son développement artistique et culturel, rencontrer et fréquenter les plus grands compositeurs. Ce voyage a été très fructueux. J'ai eu l'occasion de diriger mon « Abertura Concertante » (Ouverture concertante) avec l'Orchestre symphonique de Boston, sur l'invitation du Dr Sergio Koussevitsky, ce qui m'a ouvert de nouvelles perspectives. Cette œuvre a été écrite en 1942 à la demande de la Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Je le dois à Mme Ester Mesquita, alors directrice de cette société, qui connaissait mes difficultés financières et m'a aidé en commandant l'œuvre. À mon retour des États-Unis, ma situation s'est un peu améliorée. Mes ennemis ont cessé leur entreprise de démoralisation et j'ai commencé à avoir plus de paix intérieure pour travailler[403].

Comme le montre ce récit, son séjour a été long, avec un programme qui lui a permis d'assimiler la nouvelle réalité culturelle dans laquelle il était immergé. Le programme du séjour a été élaboré par Charles Seeger, qui a été chargé d'organiser quelques concerts avec des œuvres de Guarnieri, de transmettre des informations sur ses œuvres ainsi que sa biographie. En autre il a été chargé de rédiger des articles pour la presse et d'organiser la participation du compositeur à un congrès sur l'éducation musicale où il a pu diriger l'Orchestre Symphonique de Rochester, composé d'étudiants de l'*Eastman School*[404].

Guarnieri a eu deux occasions très importantes de donner des concerts consacrés à ses œuvres de musique de chambre et orchestrale. Le premier concert, qui a eu lieu en mars 1943 au *MOMA* (*Museum of Modern Art*) de New York, était entièrement consacré aux œuvres du compositeur. Le programme comprenait : *4 canções* (rien ne permet de leur donner un titre) chantées par Jennie Tourel

---

[402] EGG, André, *op. cit.*, p. 233.

[403] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 88 - 89.

« No mesmo ano, isto é em 1942, a Pan America Union, pela sua divisão de música, convidou-me a fim de passar seis meses nos Estados Unidos da América do Norte, para onde segui em Dezembro desse mesmo ano. Durante a minha estada naquele país pude observar o seu desenvolvimento artístico cultural, conhecer e conviver com os maiores compositores. Foi-se muito proveitosa essa viagem. Tive oportunidade de dirigir a minha « Abertura Concertante » com a Boston Symphonie Orchestre, a convite do Dr. Sergio Koussevitsky o que fez com que se me deparassem novas oportunidades. Essa obra foi escrita em 1942 por encomenda da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Devo isso, a Dna. Ester Mesquita, então diretora daquela Sociedade, que sabendo das minhas dificuldades financeiras me ajudou, encomendando aquele trabalho. Quando voltei dos Estados Unidos, a minha situação ficou um pouco melhor. Os meus inimigos pararam com a propaganda derrotista e assim comecei a ter mais paz interior para trabalhar ». (Traduction libre de l'auteur).

[404] Cf. TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja, *op. cit.*, p. 169.

avec le compositeur au piano ; *Sonatina n°3* (1937), *Toada triste* (1936) et *Toccata* interprétées par Arnaldo Estrella ; le *Trio para violino, viola e violoncelo* (1931), avec Samuel Dushkin au violon, Joseph Schuster au violoncelle et Leonard Bernstein au piano ; la *Sonata para violoncelo e piano* (1931), avec Schuster et Bernstein ; et la *Sonata n° 2 para violino e piano*, avec Derkin et Bernstein. À propos de ce concert, Seeger écrit : « J'espère que vous êtes aussi heureux que moi du concert de dimanche dernier. De nombreux compositeurs de ce pays n'ont jamais vu leur musique de chambre aussi bien interprétée »[405].

Le deuxième concert a lieu les 26 et 27 mars, à l'invitation du chef d'orchestre Serge Koussevitsky, qui passe la baguette à Camargo Guarnieri pour diriger son *Abertura Concertante* avec l'Orchestre Symphonique de Boston. Cette expérience est très importante pour Guarnieri qui peut entendre son œuvre exécutée par des musiciens d'excellent niveau. À São Paulo, en effet, le niveau des orchestres est compromis par le manque de professionnalisme des musiciens ; les instrumentistes manquent de qualification technique et ne sont pas en mesure d'interpréter une œuvre aussi exigeante que celle de Guarnieri.

Ce voyage aux États-Unis permet aussi à Guarnieri de composer de nouvelles œuvres, comme l'*Encantamento* (1941), qui n'a pas été composé pendant le séjour du compositeur, mais qui est une commande pour un projet d'enseignement musical, et l'*Abertura Concertante* (1942). Il lui donne également l'occasion de rencontrer de nouveaux musiciens, dont certains, comme Leonard Bernstein, deviendront ses amis. Guarnieri peut également se familiariser avec le système d'éducation musicale américain, organisé autour des orchestres militaires qui ont une portée sociale plus large que la musique de chambre ou la musique symphonique. Smith, Seeger et Copland, qui n'étaient que ses interlocuteurs avant le voyage, deviennent des amis et des partenaires pour la promotion de son œuvre. En raison de l'excellent accueil reçu sur le sol américain, le compositeur s'efforcera de faire connaître les œuvres composées par ses confrères américains, en particulier celles de Copland, sur le sol brésilien[406].

Lors de ce premier voyage aux États-Unis, Guarnieri reçoit de nombreuses commandes, telles que l'*Encantamento* (1942), commande de l'Union panaméricaine, *Suite IV Centenário* (1944), commande de l'Orchestre de Louisville, *Choro pour clarinette et orchestre* (1956), commande de la Maison internationale de la Nouvelle-Orléans, *Homenagem a Villa-Lobos* (1966), commande de

---

[405] EGG, André, *op. cit.*, p. 217.

« Espero que você se sinta tão feliz quanto eu a respeito do concerto do último domingo. Vários compositores deste país nunca tiveram uma execução tão boa de sua música de câmera ». (Traduction libre de l'auteur).

[406] Cf. BRANCALION, Flavia, Tornar-se compositor : a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920 - 1950) (Devenir compositeur : la construction du modernisme musical et le processus d'institutionnalisation de la musique de concert à São Paulo (1920 - 1950), mémoire de MASTER, Université de São Paulo, 2016, p. 71.

l'American Wind Symphony Orchestra, parmi d'autres. Avec la reconnaissance, le compositeur remporte également des prix tels que le Prix Fleischer (1942) pour son *Concerto para violino e orquestra*, le Prix *RCA Victor Company* (1944) pour son *Quarteto n° 2* et le Prix *Reichold Music Award - Symphony of the Americas* (1946) pour sa *Sinfonia n° 2*. En outre, ses œuvres sont constamment présentes dans les programmes et, grâce à sa première expérience avec l'Orchestre symphonique de Boston en 1942, il sera réinvité en 1946 pour diriger sa *Sinfonia n° 1* et recevra d'autres invitations par la suite, telles que celles de l'Orchestre symphonique de Chicago en 1973, de l'Orchestre symphonique de Philadelphie et de l'Orchestre symphonique de CBS[407].

Guarnieri bénéficie également d'un marché de l'édition de partitions beaucoup plus consolidé que le marché brésilien. Le musicologue André Egg compare le cas de Villa-Lobos, dont les œuvres ont été éditées et publiées par l'éditeur parisien Max Eschig, avec celui de Camargo Guarnieri, publié par l'éditeur américain *Schirmer* à New York. Il précise que Villa-Lobos a dû faire appel au mécénat d'amis pour financer la publication de ses œuvres, dont le coût n'était pas pris en charge par l'éditeur, tandis que Camargo Guarnieri a été invité à publier ses œuvres par *Schirmer*[408], qui a pris en charge tous les frais et a payé le compositeur pour les œuvres qui allaient suivre [409].

L'occasion qui lui a été donnée de faire son entrée sur la scène musicale Nord-Américaine est fondamentale pour la carrière de Guarnieri. Elle lui confère l'envergure nécessaire pour être respecté en tant que compositeur, tant au Brésil que dans les pays voisins, et lui permet de surmonter la gêne financière qui entravait sa carrière. Le succès qu'il espérait à Paris a fini par venir des États-Unis. Il a su profiter de la dynamique culturelle d'un pays qui se dotait d'une importante scène de concerts, avec des orchestres réunissant les meilleurs musiciens, correspondant parfaitement au niveau technique requis par l'écriture du compositeur. Il a ainsi su répondre à la demande américaine de musique symphonique de compositeurs contemporains. Il a trouvé un environnement favorable au développement de sa musique, plus difficile à insérer dans le contexte brésilien. Entre 1930 et 1945, le Brésil était soumis au régime de Getúlio Vargas, qui transforma progressivement le pays en un régime dictatorial nationaliste. La production musicale brésilienne de cette période est marquée par des tendances « ufanistes » et nationalistes, et se doit de représenter la grandeur de la patrie. Cette demande a été mieux servie par d'autres compositeurs, tels que Villa-Lobos et Francisco Mignone[410].

---

[407] WERNET, Klaus, *op. cit.*, p. 315 e 432.

[408] Il est possible de consulter certaines des œuvres publiées par *G. Schirmer & Associated Music Publisher* dans le catalogue d'œuvres disponible sur : https://www.wisemusicclassical.com/catalogue/works/?search=%22Camargo+Guarnieri%22&yearComposed=%5B0%2C2023%5D

[409] Cf. EGG, André, *op. cit.*, p. 148.

[410] Cf. *Ibid.*, p. 166-167.

3.6. Réflexions sur le langage musical guarnierien

Mozart Camargo Guarnieri est le musicien de l'arrière-pays de São Paulo. Sa spontanéité juvénile l'a amené à se mettre au piano et à improviser quelques mélodies inspirées par les sonorités des petites valses qu'il entendait à Tietê, sa ville natale. À Tietê d'abord, puis à São Paulo, il joue des mélodies de danse dans des soirées au cabaret, improvisant sans doute pendant longtemps. Ses mains ont dû trouver des solutions rapides, car dans l'improvisation, le pianiste n'a pas beaucoup de temps pour réfléchir. Ainsi, les mélodies qui émergent sont faciles à écouter, elles ont une structure musicale très simple, constituée par un rythme très clair et des accords en triades. Ce geste pianistique lui restera pendant de nombreuses années et ne changera qu'après qu'il aura étudié la théorie esthétique et compris différemment la construction du matériau musical.

Lorsqu'il rencontre le chef d'orchestre Lamberto Baldi, Guarnieri est initié à l'étude du contrepoint : cela modifie complètement sa conception harmonique et son écriture, qui passe de la mélodie accompagnée à la polyphonie, l'une des caractéristiques du langage du compositeur. Parfois même, il semble privilégier le contrepoint pour éviter de tomber dans le langage plus simple de la mélodie accompagnée qui a marqué sa jeunesse. Mário de Andrade l'avertit à plusieurs reprises que l'excès de contrepoint rend la réception de sa musique par le public difficile, mais Guarnieri persiste à écrire en polyphonie.

En France, Guarnieri bénéficie d'une riche expérience d'apprentissage avec le compositeur Charles Koechlin ; connu lui aussi pour son langage contrapuntique très expressif. Il continue ainsi à approfondir ses connaissances dans le domaine de l'écriture polyphonique.

Jusqu'à ce moment, la vie de Guarnieri est marquée par l'improvisation spontanée, le contact avec les gens et leurs formes d'expression musicale ; par la suite, il recevra l'enseignement savant de Lamberto Baldi, Mário de Andrade et Charles Koechlin. N'oublions pas de mentionner Ernani Braga et Sá Pereira qui, bien qu'ils n'aient pas été ses professeurs de composition, ont été responsables de la formation pianistique du compositeur, excellent pianiste. C'est ainsi que l'on trouve dans son écriture des types de texture très différents. Il y a des œuvres composées d'une mélodie dont le chant est fortement influencé par le folklore paysan, héritage de ses années à Tietê, accompagnée d'accords plus complexes de septième, de neuvième et surtout de quarte. Il y a aussi un autre type de texture, avec des œuvres entièrement polyphoniques et une harmonisation non tonale. Dans les deux cas, la tendance est aux lignes mélodiques plus longues, qui peuvent être introspectives, énergiques, avec peu de repos tonal.

D'un point de vue rythmique, on constate que le compositeur utilise fréquemment des déplacements et des changements métriques afin de donner au discours une plus grande liberté. Nous pensons que cette ressource peut également être utilisée pour éviter l'accentuation rythmique inhérente à l'organisation interne des mesures et également pour éviter la facilité à laquelle il a été habitué pendant ses années de pianiste de salon.

Au-delà de cet aspect technique lié à l'écriture et au piano, nous souhaitons attirer l'attention sur les indications que le compositeur utilise couramment dans ses œuvres. Dans son cycle le plus célèbre, les *50 Ponteios* (50 Préludes), les pièces n'ont pas de titre mais Guarnieri donne des indications de tempo qui jouent également un rôle expressif et indiquent le ton du discours de la pièce. Cet aspect sera approfondi dans les analyses qui suivent dans la troisième partie.

Le résultat de l'écriture de Guarnieri est une musique polyphonique, avec une métrique très variée qui utilise des caractéristiques présentes dans l'univers musical brésilien, mais qui est utilisée de manière très stylisée. Il utilise des formes classiques (concertos, sonates, symphonies…) et diverses techniques de composition de l'avant-garde européenne, comme l'atonalisme, le dodécaphonisme par exemple, pour donner libre cours à son développement musical. Ainsi, nous pouvons dire que la musique de ce compositeur brésilien est nationale mais pas nationaliste. Elle présente des éléments que l'on retrouve dans d'autres manifestations populaires ; cependant, Guarnieri ne cite pas des thèmes populaires pour créer un régionalisme, ni pour aider ses auditeurs à reconnaître facilement ces mélodies, comme l'ont fait d'autres compositeurs. Sa musique s'est tenue à distance des engagements politiques du gouvernement en place à l'époque. Ses références au folklore et à la musique populaire sont purement et simplement liées à la beauté et à la richesse de la musique brésilienne, comme nous le verrons plus loin.

Deuxième Partie

La théorie des topiques en relation avec la musique populaire et le folklore brésilien : La tradition musicale brésilienne utilisée dans la création d'une identité musicale

Dans cette deuxième partie, nous présenterons les théories de la signification musicale sur lesquelles nous appuierons notre analyse. Nous commencerons par un bref aperçu des origines des théories de la signification musicale en Europe et aux États-Unis, puis nous chercherons à établir un parallèle avec les recherches menées au Brésil au cours de la même période. Ensuite, nous aborderons des points importants pour la définition des topiques dans le contexte de la musique brésilienne, avant de présenter le corpus des œuvres pour piano composées par Camargo Guarnieri, qui constituera notre objet d'étude.

Chapitre I :
La signification musicale - Aspects théoriques

1.1. Bref aperçu de l'origine des théories de la signification musicale en Europe et en Amérique du Nord

Ce travail a été profondément inspiré par des musicologues dont les recherches dans le domaine de l'analyse musicale ont pour objet l'étude de la signification musicale inhérente aux œuvres. Il s'agit notamment de Márta Grabócz, Leonard Ratner, Robert Hatten, Raymond Monelle, Kofi Agawu, Paulo de Tarso Salles et Acácio Piedade, entre autres. Les théories de la signification musicale gagnent de plus en plus de terrain dans le domaine de l'analyse musicale. Avant d'en aborder la genèse et les ramifications, nous souhaitons nous concentrer sur la signification musicale. Dans son ouvrage *Musique, narrativité, signification*[411], la musicologue Márta Grabócz définit celle-ci comme suit :

> La signification musicale - en rapport aux œuvres écrites entre les XVII[e] et XIX[e] siècles - serait la reconstruction verbale d'une compétence musicale perdue, d'un certain savoir musical oublié à travers les âges, savoir qui était malgré tout perpétué dans la pratique musicale grâce aux interprètes, transmis d'une génération à l'autre par les écoles instrumentales et vocales[412].

Dans le cas de la musique instrumentale, cet horizon de sens peut être construit en identifiant des structures musicales reconnues dans une communauté donnée. Ces types de significations peuvent se manifester par des allusions à un certain genre musical, à des danses ou même à des références extra-musicales qui font partie de la vie quotidienne d'une collectivité. Ces structures, qui portent les caractéristiques d'une culture particulière, forment les signifiés qui sont des éléments de connaissance mutuelle et de reconnaissance immédiate par les membres de cette communauté. C'est dans l'utilisation de ces types de signifiés, qui fonctionnent comme des formules musicales, et dans la création d'oppositions entre ces matériaux thématiques que les compositeurs établissent un schéma narratif, générant ainsi un sens interprétatif de l'œuvre[413]. Réfléchissant à la création des nations modernes et du nationalisme, l'historien irlandais Benedict Anderson a créé le concept de

---

411 GRABOCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, éditions L'Harmattan, Paris, 2009.

412 *Ibid.*, p. 12.

413 *Ibid.*, p. 87.

communautés imaginées. Selon lui, ces communautés politiques imaginaires et souveraines partagent une profonde fraternité horizontale entre leurs membres, elle aussi imaginaire, puisque les aires territoriales sont trop vastes pour que tous les habitants se connaissent réellement[414]. D'une certaine manière, les chercheurs qui travaillent sur la signification musicale s'attachent à reconstituer des communautés imaginaires représentées par leur savoir, leur manière d'écouter, et à assimiler les idées exprimées par les compositeurs de leur temps, en utilisant un horizon de sens qui se situe parfois dans un autre moment historique dont les valeurs peuvent être différentes de celles que nous connaissons aujourd'hui.

L'étude de ces types de signifiés est née et s'est développée simultanément en Europe de l'Est et aux États-Unis. Des musicologues européens tels que Boris Assafiev (1884 - 1949), Jaroslav Jiránek (1922 - 2001), József Ujfalussy (1920 - 2010) et Vladimir Karbusicky (1925 - 2005) ont travaillé sur l'idée d'intonation, *intonatisia* en russe[415].

A la fin du XIX[e] siècle, les compositeurs russes Mili Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine, Modest Moussorgski et Nicolaï Rimski-Korsakov, qui formaient le « Groupe des Cinq », étaient issus d'une tradition nationaliste, intégrant des mélodies populaires au sein de leurs œuvres. Sur le plan pédagogique, les frères Anton et Nikolaï Rubinstein, qui, en plus d'être d'excellents pianistes, étaient aussi des pédagogues remarquables, avaient une approche musicale utilisant la création de métaphores afin d'enrichir l'imaginaire des élèves dans le but d'une compréhension musicale[416]. L'objectif de cette proposition, qui s'est progressivement transformée en tradition pédagogique, était de mieux comprendre le contenu intellectuel et expressif des œuvres[417]. Boris Assafiev, dans ce contexte, a été à l'origine de la systématisation théorique de cette pratique utilisée par les compositeurs et les professeurs de piano. Il a ainsi établi une méthodologie et un vocabulaire propres à préciser les techniques compositionnelles à l'aide du concept d'intonation[418]. Il est important de noter que ce terme d'intonation a été introduit pour la première fois par le pianiste et musicologue Boleslaw Yavorsky en 1908 pour désigner l'harmonisation qui se produisait après la résolution d'un triton.

---

414 Cf. ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, éditions Verso, Revised Edition, London, 2006., p. 6-7.

415 Cf. GRABOCZ, Márta, *op. cit.*, p. 22.

416 Cf. GOLUBKOVA, Polina, *The Theory of Intonation: Boris Asafiev and the Russian Piano School Tradition*, thèse de doctorat, University of South Carolina, 2023, p. 4-5.

417 Cf. *Ibid*., p. 5.

418 Cf. *Ibid*. p. 6.

Assafiev a repris ce terme et en a élargi la compréhension, comme nous le verrons plus loin[419]. Le musicologue russe a publié plusieurs articles sur ce sujet. Cependant, c'est dans son livre *Musical Form as a Process*, dont le premier volume a été publié en 1930 et le second, consacré notamment à l'intonation, en 1947, qu'il condense les recherches menées durant sa carrière. Hélas, nous avons rencontré une barrière linguistique pour accéder aux articles d'Assafiev, les textes étant rédigés en russe. Heureusement, le musicologue américain James Robert Tull a traduit *Musical Form as a Process* du russe à l'anglais. Dans ce livre, Assafiev définit l'intonation comme suit :

> L'intonation musicale est l'organisation des moyens acoustiques par la conscience humaine en corrélations sonores expressives et signifiantes. L'intonation musicale est considérée comme un élément expressif et sémantique qui relie la musique à l'existence et à l'histoire de l'humanité par une série d'associations indirectes complexes[420].

Il est important de souligner que, pour l'auteur, l'intonation a une dimension beaucoup plus large que celle qui lui est attribuée en Occident. Pour lui, le concept est étroitement lié aux sons de la vie qui nous entourent et qui sont transférés aux idées musicales. Pour reprendre ses termes :

> Je le répète, il ne s'agit pas de catégories formelles abstraites, mais d'un complexe de pensées musicales qui se produisent constamment dans la conscience d'un environnement social donné. Chaque auditeur, au moment où il entre dans un théâtre musical ou un concert, commence involontairement et inévitablement par une « reconnaissance auditive » de la composition nouvelle pour lui : il essaie de repérer et de comparer pour voir s'il y a des éléments d'intonation qui lui sont familiers et pour voir comment et en quoi ils ont été transformés[421].

Ce système d'attribution de sens aux structures musicales établit un système de significations ancré dans la conscience collective, générant ainsi des formules, un vocabulaire d'intonations, qui fonctionnent comme une sorte de langage de lieux communs dont les signifiés sont étroitement liés à la communauté[422]. La théorie des intonations a été largement appliquée dans la formation de plusieurs

---

[419]Cf. KHANNANOV, Ildar, « Boris Asafiev's intonatsia in the context of music theory of the 21st century », *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i* jezikoslovlje, vol. 44, nº 2, 2018, p. 485.

[420] ASSAFIEV, Boris, dans GOLUBKOVA, Polina, *The Theory of Intonation: Boris Asafifiev and the Russian Piano School Tradition*, thèse de doctorat, University of South Carolina, 2023, p. 64.

« Musical intonation is the organization of acoustical media, by the human consciousness, into meaningfully expressive sound correlations. Musical intonation is considered as an expressive and semantic element that connects music with humankind's existence and history through a series of associations in a complex indirect way ». (Traduction libre de l'auteur).

[421] TULL, James Robert, *B.V. Asaf'ev's musical form as a process translation and commentary,* thèse de doctorat, Ohio State University, 1976, p. 725 - 726.

« I repeat, these are not abstract formal categories, but are a complex of musical thoughts, persistently occurring in the consciousness of a given social environment. And each listener, coming into the musical theatre or concert, in voluntarily and inevitably begins an "auditory acquaintance" with a composition new to him through recognition and com parison as to whether there are elements in it of intonations familiar to his consciousness, [and through evaluation of] how they have been transformed and into what ». (Traduction libre de l'auteur).

[422] Cf. *Ibid.*, p. 160.

musiciens russes de la première moitié du XX[e] siècle, dont Heinrich Neuhaus et Konstantin Igumnov, qui ont transmis les mêmes principes à leurs élèves Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Lev Oborine, Dmitry Kabalevsky et Tatiana Nikolaeva[423].

Cette théorie ne s'est pas limitée à la Russie mais s'est répandue dans toute la sphère d'influence de l'Union soviétique. En Hongrie, par exemple, les intonations ont été étudiées par le musicologue Ujfalussy, qui les a décrites de la manière suivante :

> La tradition matérialiste de l'esthétique musicale désigne sous le terme intonation les expressions sonores caractéristiques d'un milieu social, d'une attitude humaine, d'un type d'homme ou d'une situation déterminée. Ce terme prend sa source dans la musique vocale, dans l'interprétation traditionnelle de la musique, qui, depuis l'antiquité cherchait dans la musique la correspondance des attitudes et sentiments humains qui s'expriment dans les intonations du langage parlé. Cependant, dans la pratique actuelle de l'esthétique musicale, la catégorie de l'intonation représente bien davantage que la simple intonation mélodique et rythmique des inflexions du langage parlé. Dans la terminologie actuelle, l'intonation signifie des formules, des types de sonorités musicaux spécifiques qui transmettent un sens humain-social, qui représentent des caractères déterminés dans l'ensemble de la composition ; leur destin se forme dans de grandes unités musicales et dramaturgiques à l'instar des caractères qu'on peut observer dans les drames, et contribue à exposer l'image du monde complexe de l'artiste.
> C'est par la notion de l'intonation que la musique entre en contact avec une catégorie centrale, importante de l'esthétique, avec le typique. […][424].

En République tchèque, Jaroslav Jiránek, l'un des plus grands représentants de l'étude de la sémiotique dans son pays, reprend le concept d'intonations présenté dans *Music Form as a Process* afin de clarifier certains concepts d'Asafiev et de créer un système d'analyse compréhensible. Comme Jaroslav Volek (1923 - 1989), il caractérise les intonations comme suit :

> Un ensemble des plus petites formules sonores musicales spécifiques (c'est-à-dire concrètement sonores) qui, pour un certain sujet historiquement déterminé (ou quelque chose pouvant jouer le rôle de ce sujet : une classe ou une couche sociale, un environnement), ont relativement la même importance/signification et la même expression. Les intonations se réfèrent à une même situation sociale, à un même contexte de vie et à un même univers de réalité extramusicale caractérisés par

[423] Cf. GOLUBKOVA, Polina, *op.cit.*, p. 7-8.

[424] GRABOCZ, Marta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, 46.

« This term comes from vocal music, from the traditional interpretation of music, which, since antiquity has sought within music to link attitudes and human feelings expressed in the intonations of the spoken language. In the actual practice of the aesthetics, however, the category of intonations represents much more than the simple melodic and rhythmic intonations of the inflections of spoken language. In real terms, intonations signifies formulas, types of specific musical sonorities which transmit a human and social meaning, represented by the characters set out in the entire composition; their destiny is shaped in large musical and dramaturgical units like the characters observed in dramas, and plays its part in revealing the complex world of of the artist ». (Traduction libre de l'auteur).

> une structure propre de probabilité des relations entre toutes les composantes de l'expression sonore : mélodie, rythme, harmonie, timbre, signification qualitative, dynamique, tempo et indications d'interprétation[425].

Ce type de recherche d'une compréhension sémantique dans l'analyse musicale s'est consolidé tout au long de la première moitié du XX^e siècle, devenant une branche de l'analyse à partir des années 1980[426]. Comme la notion d'intonation doit s'inscrire dans une certaine durée, afin de pouvoir reconstruire la conscience et la mémoire collective d'une communauté donnée, les auteurs mentionnés ci-dessus se sont concentrés sur l'œuvre de différents compositeurs. József Ujfalussy, par exemple, a été l'un des premiers à proposer une organisation des différents types d'intonations dans l'œuvre de Mozart[427] et, de la même manière, a mené de nombreuses recherches sur l'œuvre de Béla Bartók[428]. Dans son article *Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken*[429], il présente les différentes intonations présentes dans les œuvres mozartiennes : 1. Tristesse, souffrance, renoncement ; 2. La version en tonalité Maggiore, c'est-à-dire la distanciation temporelle de la première (les souvenirs, les adieux) ; 3. Désespoir et douleur extrêmes ; 4. Amour ou accord émotionnel entre deux personnages, sentiment de fraternité ; 5. Sens de la justesse, ethos du héros, image de la vertu, du juste milieu, de la *kalokagathia* ou état sans passions[430]. Jaroslav Jiránek, quant à lui, s'est concentré sur la production de Bedřich Smetana[431], entre autres. Dans son article, *Intonation as musical semiosis*[432], il montre comment Smetana a utilisé l'intonation de la fanfare dans les pièces *Pohádka* (Conte de Fées), *Válečník* (Le Guerrier) et *Před hradem* (Au Château), en les comparant à son opéra *Libusha*, afin de montrer comment le compositeur a stylisé cette intonation dans le cadre des possibilités de l'écriture pianistique[433].

---

[425] JIRÁNEK, Jaroslav, *Intonation as a specific form of musical semiosis*, dans TARASTI, Eero, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Éditions Mouton de Gruyter, New York, 1995, p. 169.

« A set of the smallest specific (i. e. concretely sounding) musical sound-contexts which, for a certain historically determined subject (or something in the role of this subject — a social class, layer, surroundings) have the relatively same significance and expression. Intonations refer to the same social and life situation and to the same range of extramusical reality characterized by a specific *probability* structure of the relations within and among all the components of the sound expression: melody, rhythm, harmony, timbre, qualitatively significant, dynamics, tempo, and performance directions ». (Traduction libre de l'auteur).

[426] Cf. GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification,* éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 66.

[427] GRABÓCZ, Márta, « Stylistic Evolution in Mozart's Symphonic Slow Movements: The Discursive-Passionate Schema (A Narrative Approach) », *Integral*, vol. 20, 2006, p. 108.

[428] UJFALUSSY, József, *Béla Bartók*, Éditions Crescendo Pub. Co, Boston, 1972, 1972.

[429] UJFALUSSY József, *Intonation, Charakterbilgund un Typengestaltung in Mozarts Werken,* Studia Musicologica Academicae Scientiarium Hungaricae, t.1, fasc. 1 - 2, 1961, p. 94 - 135.

[430] Cf. GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification,* éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 23.

[431] JIRÁNEK, Jaroslav, *Tajemství hudebního významu* (Le mystère de la signification musicale), éditions Academia, Praha, 1979 ;

JIRÁNEK, Jaroslav, *Vztah hudby a slova ve Smetanově Prodané nevěstě"* (La relation entre musique et paroles dans *La Fiancée vendue* de Smetana), éditions Hudební věda, Roč, 1971.

[432] JIRÁNEK, Jaroslav, *Intonational as musical semiosis*, dans TARASTI, Eero, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Éditions Mouton de Gruyter, New York, 1995, p. 155-188.

[433] *Ibid.*, p. 171 - 180.

En même temps que ce processus se déroulait en Europe de l'Est, les musicologues américains développaient des recherches très similaires en matière de sémantique musicale. L'un des pionniers de l'intégration de notion de types expressifs d'un style fut l'Américain Charles Rosen[434]. Dans son livre, *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven*[435], publié en 1971, il aborde les questions relatives à la construction d'un style musical, aux genres et formes musicales et aux usages respectifs de chacun de ces compositeurs de la fin du XVIII[e] siècle. Quelques années plus tard, le musicologue Leonard Ratner publie *Classic Music : Expression, Form and Style*[436], dans lequel il a reprend le concept de topiques et l'introduit dans les discussions sur l'analyse musicale[437]. Selon l'auteur, ces topiques se sont constitués ainsi :

> Grâce à ses contacts avec le culte religieux, la poésie, le drame, le divertissement, la danse, les cérémonies, l monde militaire, la chasse, et aussi avec les classes populaires et la société, la musique du début du XVIII[e] siècle a développé un réservoir de figures caractéristiques, lequel a légué un riche héritage aux compositeurs classiques. Certaines de ces figures étaient associées aux différents affects et émotions ; d'autres avaient une touche pittoresque, descriptive. Elles sont désignées ici comme topiques, en tant que sujets du discours musical. Les topiques apparaissent soit sous forme de pièces complètement élaborées, c'est-à-dire comme types, soit comme figures et progressions à l'intérieur d'une pièce, c'est-à-dire comme styles. La distinction entre types et styles est fluctuante ; menuets et marches présentent des types de composition, mais ils peuvent fournir des styles pour d'autres pièces[438].

La thèse développée par Ratner tout au long de son livre commence par une explication des types et des styles qui constituent le niveau d'expression, en passant par la rhétorique, qui est la principale responsable de la création de la cohérence et de l'éloquence, les gradations de style (haut, moyen et bas), pour s'approcher progressivement de ce réservoir de formules constituant un langage

---

[434] Cf. GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification,* Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 13.

[435] La première édition : ROSEN, Charles, The classical style : Haydn, Mozart, Beethoven, Éditions Viking Press, New York, 1971. Édition française : ROSEN, Charles, Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven, éditions Gallimard, Paris, 1978.

[436] RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*, éditions Schirmer Books, New York, 1985.

[437] GRABÓCZ, Márta, *op. cit.*, p. 13.

[438] RATNER, Leonard, traduit par Márta Grabócz, dans GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 51-52.

mutuellement partagé entre les compositeurs et les auditeurs. Il s'appuie sur les traités de composition du XVIII[e] siècle écrits par Koch[439], Kirnberger[440], Rousseau[441], Türk[442], Mattheson[443], entre autres[444].

Les travaux de Ratner ont influencé directement ou indirectement toute une génération de musicologues américains, parmi lesquels nous tenons à souligner les travaux de Kofi Agawu (1956-)[445], Robert Hatten (1952-)[446], Wye Allanbrook (1943-2010)[447] : grâce à leur contribution, les études sur la signification musicale ont gagné de plus en plus de terrain dans le domaine de l'analyse musicale[448]. Le musicologue finlandais Eero Tarasti (1948-), chercheur très important dans le domaine de la signification musicale (dont les recherches s'étendent au répertoire brésilien), a été l'un des responsables de l'organisation d'une rencontre entre des chercheurs de différentes parties du monde et de différents courants de pensée, pour réfléchir ensemble sur le thème de la signification musicale. C'est ainsi qu'en 1984, il a organisé une rencontre internationale qui a donné naissance aux *Congrès internationaux de la signification musicale (ICMS)*, qui se poursuivent encore aujourd'hui[449].

La théorie des topiques n'est pas restée cantonnée au répertoire du XVIII[e] siècle. Comme nous avons pu le constater avec Jiránek, le répertoire du XIX[e] siècle possède également des structures narratives, certaines héritées des pratiques instrumentales du classicisme, d'autres issues du langage

---

[439] KOCH, Heinrich C., *Journal der Tonkunst*, Erfurt, 1795, 2 vols.

_____, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main,1802.

_____, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig, 1782, 1787, 1793, 3 vols.

[440]KIRNBERGER, Johann P.*, Der allezeit fertige Polonaisen und Menuettencomponist*, Berlin, 1757.

_____*, Gedanken über die vershiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenerkentniss*, Berlin, 1782.

_____, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin, 1771 - 1779.

_____, *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin, 1783.

_____, *Recueil d'airs de danse caractéristiques*, Berlin, 1783.

[441] ROUSSEAU, Jean Jacques., *Dictionnaire de musique.* Paris, 1768.

_____ ,*Lettre sur la musique française*, Paris, 1753.

[442]TÜRK, Daniel G., *Klavierschule*, Leipzig & Halle, 1789.

_____*, Kurze Anweisung zum General bass spielen*, Hamburg, 1791.

[443] MATTHESON, Johann, *Exemplarische Organisten-Probe*, Hamburg, 1791.

_____, *Johann Matthesons Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg, 1731

_____, *Grundlage einer Ehrenpfort, Hamburg*, 1740.

_____, *Der vollkommene Capellmeister, Hamburg*, 1739.

[444] Voir bibliographie complète dans RATNER, Leonard, *op. cit.*, p. 438 - 449.

[445] AGAWU, Kofi, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

[446] HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

[447] ALLANBROOK, Wye Jamison, *`Rhythmic Gesture in Mozart : Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

[448] Cf. GRABÓCZ, Márta, *op. cit.*, p. 13.

[449] *Ibid.*., p. 14.

de chaque compositeur. En France, la musicologue Márta Grabócz, l'une des plus importantes de sa génération, a réalisé un travail remarquable en analysant le contenu expressif des œuvres pour piano de Liszt et de la musique de Bartók, Kurtág, Mâche et d'autres.

Pour revenir au concept des topiques, qui sera l'un des principaux outils d'analyse utilisés dans notre travail, nous voudrions présenter d'autres définitions formulées par d'autres musicologues, qui n'ont pas encore été cités.

La musicologue Mirka Danuta explique, dans son *The Oxford Handbook of Topic Theory*[450], qu'avec le temps qui passe et le volume d'ouvrages à propos des topiques musicaux, ce concept a connu une certaine expansion. Leonard Ratner lui-même reconnaissait que le concept de topique en musique n'était pas un concept fermé, axé sur une seule idée. Il souligne que, dans ses derniers articles, il considérait déjà « qu'un topique pouvait être non seulement "un style" ou "un type" mais aussi "une figure, un processus ou un plan d'action" »[451]. En suivant cette ligne de pensée, Kofi Agawu, dans son *Playing with Signs*, ajoute des affects (comme le tragique et le pathétique), ainsi que des figures mélodiques (comme la fusée de Mannheim), selon la façon dont l'auteur conçoit les facteurs qui peuvent être expressifs dans la construction musicale[452]. Plus tard, dans *Music as Discourse*[453], Agawu intègre également des figures mélodiques, des modèles d'accompagnement, et parvient ainsi à un total de 61 topiques. Mirka Danuta, quant à elle, propose un retour au concept initial proposé par Ranter, où les topiques sont définis comme des « styles et genres musicaux pris en dehors de leur contexte propre et utilisés dans un autre »[454].

Dans *The musical topic : hunt, military, and pastoral*[455], le musicologue Raymond Monelle complète la définition du concept à travers la source littéraire. Pour reprendre ses termes :

> L'idée de topique ou de topos est née des études littéraires. Bien qu'il utilise le terme « motif » plutôt que « topique », M. H. Abrams le désigne comme « un élément - un type d'incident, de dispositif ou de formule - qui revient fréquemment dans la littérature ... un terme plus ancien pour de tels concepts ou formules poétiques récurrents est le topos (du grec « lieu commun ») » (Abrams, 1971, p. 101). La tradition de ces motifs récurrents n'est pas le fruit du hasard. Aristote a compilé un livre de *Topica*, « un recueil d'arguments généraux qu'un rhéteur peut consulter

---

[450] DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

[451] RATNER, Leonard, dans DANUTA, Mirka, *op. cit.*, p. 2.

« a topic could be not only « a style » or « a type » but also « a figure, a process or a plan of action » (Traduction libre de l'auteur).

[452] AGAWU, Kofi, *op. cit*., p. 30.

[453] AGAWU, Kofi, *Music as Discourse - Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, 2009.

[454] DANUTA, Mirka, *op. cit.* p. 2.

« musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one » (Traduction libre de l'auteur).

[455] MONELLE, Raymond, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

> pour l'aider à traiter un thème particulier » (Allanbrook 1983, 329 ; voir Aristote 1958). Les étudiants en rhétorique, du Moyen Âge au XVIII[e] siècle, apprenaient ces références habituelles et ces tournures de phrase (les « figures [du] discours oratoire », dans le passage de Castil Blaze cité plus haut), qui étaient ensuite travaillées lorsqu'on recherchait un style élevé. Les topiques apparaissent également dans la poésie. Ils sont le signe d'un locuteur raffiné et cultivé[456].

La musicologue Márta Grabócz a établi une relation entre les outils d'analyse inspirés par les *topiques*, représentés par Ratner, Hatten, Tarasti, Agawu, par les *intonations*, abordées par Assafiev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky, et par les *sèmes*, les *classèmes* et les *isotopies*, inspirés par la sémiotique greimassienne, dont elle est également une représentante. Elle explique que, si les terminologies sont très diverses, elles se donnent toutes la même tâche dans la recherche du sens musical[457] :

> L'élément commun qui relie tous ces termes, malgré leurs sources différentes, est la référence aux genres, aux styles musicaux anciens qui, par leur fonction alors ancrée dans la vie des collectivités, sont capables de recréer le lien - grâce à leurs moyens de stylisation - avec les « unités culturelles » de chaque époque historique. Ce sont ces signes, ces « renvois » historiques, affectifs, stylistiques gestuels, moteurs ou encore visuels qui peuvent engendrer une signification en musique[458].

Afin de mieux illustrer la terminologie expliquée ci-dessus, nous présenterons certaines de ces unités expressives selon l'usage qu'en fait chaque auteur. Dans le *Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité*, Grabócz énumère plusieurs de ces significations typiques. Parmi les Intonations identifiées par Ujfalussy dans les œuvres de Mozart, elle mentionne[459] :

1. Tristesse, souffrance, renoncement
2. La version en tonalité Maggiore, c'est-à-dire la distanciation temporelle de la première (les souvenir, les adieux)

[456] MONELLE, Raymond, *op.cit*., p. 11.

« The idea of the topic or *topos* had its birth in literary studies. Though using the term « motif » rather than topic, M. H. Abrams calls it « an element—a type of incident, device, or formula—which recurs frequently in literature . . . an older term for such recurrent poetic concepts or formulas is the *topos* (Greek for 'a commonplace') » (Abrams 1971, 101). The tradition of these recurring motifs did not arise by accident. Aristotle compiled a book of *Topica, «* a collection of general arguments which a rhetorician might consult for help in treating a particular theme » (Allanbrook 1983, 329; see Aristotle 1958). Students of rhetoric, from the Middle Ages to the eighteenth century, were taught such habitual references and turns of phrase (the « figures [of] oratorical discourse, » in the passage of Castil Blaze quoted above), which were then worked into the language when a high style was sought. Topics appear in poetry, also. They are a sign of the sophisticated and educated speaker ». (Traduction libre de l'auteur).

Pour consulter les références que Raymond Monelle indique tout au long de cette citation, voir :

ABRAMS, Meyer Howard, *Glossary of literary terms,* Holt, Rinehart and Winston, New York, 1971.

ALLANBROOK, Wye Jamison, *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni,* University of Chicago Press, Chicago, 1983.

[457] GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification,* éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 22.

[458] *Ibid.*, p. 22 - 23.

[459] *Ibid.*, p. 23 - 24.

3. Désespoir et douleur extrêmes
4. Amour ou accord émotionnel entre deux personnes, sentiment de fraternité
5. Justesse, ethos du héros, image de la vertu, du juste milieu, de la kalokagathia, ou état sans passions
6. Désir, vœu, aspirations secrètes
7. Colère, indignation, vengeance
8. Peur, angoisse, tremblement, frisson
9. Héroïsme tragique : héros passant à l'action, poussé par le désespoir
10. Cris, exclamations de douleur
11. Admiration : le pouvoir majestueux, sublime ; ou son pendant négatif : le souverain destructeur
12. Énigme, secret, forces essentielles cachées, devise du destin (ex. : la devise et le motto mozartiens).

Tableau 1 - Intonations identifiées par Ujfalussy dans les œuvres de Mozart

Dans le même texte, Grabócz énumère également 32 topiques présentées par Leonard Ratner dans *Classic Music : Expression, Form and Style*, comme on le voit ci-dessous[460].

Types de danse	**Marches**	**Différents styles**
• Menuet • Passe-pied • Sarabande • Allemande • Polonaise • Bourrée • Contre-danse • Gavote • *Siciliano* • Gigue	• Marche	• Alla breve • Alla zoppa • Amoroso • Aria • Style brillant (style virtuose) • Cadenza • *Empfindsamkeit* • (sensibilité) • Fanfare • Ouverture française • Chasse • Style savant • *Ombra* • Fusée de Mannheim • Musette • *Opera buffa* • Pastoral • *Recitativo* • Motif de soupir • Singing style (style mélodique) • *Sturm und Drang* • *Alla turca*

Tableau 2 - Topiques présentés par Ratner dans Classic Music (1980)

[460] GRABÓCZ, Márta, *op.cit.*, p. 22.

Kofi Agawu dans son ouvrage *Playing with Signs : a Semiotic Interpretation of Classic Music*[461], reprend certains des types et styles abordés par Ratner, regroupant ainsi 27 topiques au total[462].

1. alla breve	15. Mannheim rocket
2. alla zoppa	16. march
3. amoroso	17. minuet
4. aria	18. musette
5. bourrée	19. ombra
6. brilliant style	20. opera buffa
7. cadenza	21. pastoral
8. sensibility (Empfindsamkeit)	22. recitative
9. fanfare	23. sarabande
10. fantasy	24. sigh motif (Seufzer)
11. French ouverture	25. singing style
12. gavotte	26. Sturm und Drang
13. hunt style	27. Turkish music
14. learned style	

Tableau 3 - Les topiques proposés par Agawu dans Playing with Signs (1991)

En 2009, Agawu revient sur le même sujet et présente une nouvelle liste dans *Music as discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music*[463], beaucoup plus étendue que la précédente. Ici, il regroupe des termes issus des analyses de Ratner, Allanbrook, Hatten et Monelle pour créer une liste des types et styles abordés jusqu'à présent, afin de faciliter la tâche des lecteurs intéressés par ce qu'il appelle le « monde des affects »[464]. Comme nous l'avons déjà mentionné, la définition de plus en plus large des topiques a permis d'incorporer progressivement de nouveaux termes. Agawu, qui s'intéresse à l'identification des topiques de la musique du XIX^{e} siècle, souligne également :

> Si les topiques sont des lieux communs incorporés dans les discours musicaux et reconnaissables par les membres d'une communauté interprétative plutôt que des codes secrets à manipuler en privé, alors le passage au romantisme peut être compris non comme un remplacement mais

[461] AGAWU, Kofi, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

[462] *Ibid*., p. 30.

[463] AGAWU, Kofi, *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, New York, 2009.

[464] *Ibid*., p. 43.

comme l'incorporation d'un protocole classique dans un ensemble encore plus varié de discours romantiques[465].

C'est ainsi que, lorsqu'il analyse le répertoire du XIX^e^ siècle et celui du début du XX^e^, Agawu intègre les topiques déjà connus de la musique du XVIII^e^ à d'autres qu'il a pu regrouper au fil de ses recherches, les élargissant ainsi à 61 topiques.

1. Alberti bass	17. contredanse	33. Italian style	49. popular style
2. alla breve	18. ecclesiastical style	34. *Ländler*	50. recitative (simple, accompanied, obligé)
3. alla zoppa	19. *Empfindsamer* style	35. learned style	51. romanza
4. allemande	20. *Empfindsamkeit* (sensibility)	36. *Lebewohl* (horn figure)	52. sarabande
5. amoroso style	21. fanfare	37. low style	53. siciliano
6. aria style	22. fantasia style	38. march	54. singing allegro
7. arioso	23. French ouverture style	39. middle style	55. singing style
8. bound style or stile legato	24. fugal style	40. military figures	56. strict style
9. bourrée	25. fugato	41. minuet	57. Sturm und Drang (Storm and stress)
10. brilliant style	26. galant style	42. murky bass	58. tragic style
11. buffa style	27. gavotte	43. musette	59. Trommelbass
12. cadenza	28. gigue	44. ombra style	60. Turkish music
13. chaconne bass	29. high style	45. passepied	61. waltz
14. chorale	30. horn call	46. pastorale	
15. commedia dell'arte	31. hunt style	47. pathetic style	
16. concerto style	32. hunting fanfare	48. Polonaise	

Tableau 4 - Les topiques proposés par Agawu dans Music as discourse (2009)

Mirka Danuta présente une division en trois groupes dont le premier (groupe A) est composé de danses du XVIII^e^ siècle, le deuxième (groupe B) de styles musicaux de différentes ethnies et le

[465] AGAWU, Kofi, *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, New York, 2009, p. 43.

« If topics are commonplaces Incorporated into musical discourses and recognizable by members of an interpretive community rather than secret codes to be manipulated privately, then the translation into the Romantic period may be understood not as a replacement but as the incorporation of classic protocol into a stil more variegated set of Romantic discourses. » (Traduction libre de l'auteur).

troisième (groupe C) de différents styles[466]. La liste présentée ci-dessus a été tirée du *Music as discourse de Agawu*[467].

Group A	Group B	Group C
1. menuet	11. Jewish music	21. Gregorian chant
2. gavotte	12. Czech music	22. chorale
3. bourrée	13. Polish music	23. Russian orthodox church style
4. sarabande	14. Hungarian music	24. learned style
5. gigue	15. Gypsy music	25. chaconne
6. pavane	16. Russian music	26. recitativo
7. passepied	17. Spanish music	27. singing style
8. tarantella	18. Latin-American music (Brazilian, Argentinean, Mexican	28. Barcarole
9. tango	19. « Oriental » music (Chinese, Japanese, Indian)	29. Negro spirituals
10. waltz	20. North American country music	30. jazz
		31. cafe music
		32. circus music
		33. barrel organ
		34. lullaby
		35. children's song
		36 fanfare
		37. military march
		38. funeral march
		39. pastoral style
		40. elegy
		41. machine music

Tableau 5 - Les topiques proposés par Mirka Danuta (2014)

Dans ses livres *Musical Meaning in Beethoven - Markedness, Correlation, and Interpretation*[468] et *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*[469], Robert Hatten analyse les topiques et les

[466] AGAWU, Kofi, *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, New York, 2009, p. 48.

[467] *Ibid.*, p. 48 - 49.

[468] HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven - Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.

[469] HATTEN, Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

associe à la théorie du marquage. Cette théorie se fonde sur les différences d'oppositions binaires présentes dans le discours pour construire des relations de sens. Ces différences sont généralement asymétriques, divisées en deux pôles : **Marqué** (« Le terme marqué est défini et distribué de manière plus étroite et, par son domaine de signification, est plus étroit que celui du terme non marqué »)[470] et **Non Marqué** (celui-ci étant le contraire du marqué, c'est-à-dire plus large). Hatten établit une hiérarchie des styles selon les catégories de la rhétorique (sublime, moyen et bas) à l'intérieur desquelles on trouve des topiques marquées ou non marquées[471].

Selon Márta Grabócz, Robert Hatten travaille avec des unités expressives plus larges, telles qu'une section, au sein de mouvements de sonates ou de quatuors[472]. D'après elle, les catégories de signification soulignées par Hatten sont :

Supérieur/marqué	Moyenne/non-marqué	Inférieur/non-marqué
Le sacré	Le triomphant	Le populaire
Le savant	Le transcendant	Le style *buffa*
Le tragique	Le pastoral	Le rustique
	Le style galant	

Tableau 6 - Les topiques proposés par Hatten dans Grabócz (2009)

Dans son ouvrage consacré à l'analyse des structures expressives de l'œuvre pianistique de Liszt, Márta Grabócz relève l'existence de 16 topiques, qu'elle désigne sous le nom de classèmes. D'après Awagu, « les classèmes ressemblent à ce qu'Asafyev appelle des « intonations » et sont définis comme des « unités ayant des significations exactes qui se sont cristallisées et accumulées au cours de l'histoire de la musique »[473]. Grabócz organise la typologie de signifiés chez Liszt en 4 types de sèmes et 7 types d'isotopies[474], comme on peut le voir ci-dessous :

Sème (motif)	**Sémantème/classème (thème)**	**Isotopie sémantique (section)**
1. pastoral	1. *Appasionato-agitato*	1. La quête, l'interrogation macabre
2. orage	2. marche	2. Pastorale

[470] HATTEN, Robert*, Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, p. 11.

« The marked term is more narrowly defined and distributed, and, signifcantly, it has a correspondingly narrower realm of meaning than the unmarked term ». (Traduction libre de l'auteur).

[471] Voir GRABÓCZ, Márta*, Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 37.

[472] *Ibid*., p. 24.

[473] AGAWU, Kofi, *op. cit.*, p. 46.

« classemes resemble what Asafyev calls « intonations » and are defined as « units having exact meanings, having crystallized and accumulated in the course of the history of music ». (Traduction libre de l'auteur).

[474] GRABÓCZ, Márta, *op. cit*., p. 24.

3. *eroico* de fanfare	3. héroïque	3. Héroïque
4. Macabre	4. *scherzo*	4. Lutte macabre
	5. pastoral	5. Religieuse
	6. *religioso*	6. Panthéiste
	7. folklorique	7. Le deuil
	8. bel canto chantant	
	9. bel canto déclamant	
	10. *recitativo, lamento*	
	11. *lamento*	
	12. élégiaque	
	13. *grandioso-trionfante*	
	14. lugubre	
	15. pathétique	
	16. panthéiste	

Tableau 7 - La typologie des signifiés chez Liszt proposée par Grabócz dans *Musique, narrativité, signification* (2009)

Márta Grabócz a également développé des recherches très importantes sur la musique de Bartók. Elle souligne que « la plupart des topiques dans les œuvres orchestrales du jeune Bartók sont presque intégralement liés à des événements de sa vie personnelle, traduits dans quelques œuvres musicales autobiographiques »[475] Dans son *Un scénario typique dans l'œuvre de Bartók*[476], elle met en lumière 16 topiques récurrentes dans l'œuvre de jeunesse du compositeur[477].

Topiques
1. L'Idéal [ou La quête de l'idéal]
2. Le grotesque
3. Le héros gesticulant, désespéré
4. La Nature calme, rayonnante
5. La Nature menaçante
6. La Nature nocturne
7. L'élégie, « Lac de larmes »

[475] GRABÓCZ, Martha, *op. cit.*, p. 297.

[476] *Ibid*., p. 293 -322.

[477] *Ibid*., p. 297-298.

8. Ostinato, chasse, perpetuum mobile
9. Danses populaires
10. Marche funèbre, deuil
11. Métamorphose, en fin de mouvement
12. Menace
13. Le topique du choral présenté par J. Ujfalussy et Jürgen Hunkemöller
14. Le topique de la lamentation présenté par les mêmes musicologues
15. Le moment pénultième typiquement hongrois, toujours ostentatoire, analysé et commenté pas László Somfai
16. Les « constructions désaccordées » dans les œuvres de Bartók, décrites par János Kárpáti

Tableau 8 - Les topiques chez Bartók, proposées par Grabócz dans *Musique, narrativité, signification* (2009)

Chapitre II :
La signification musicale - Le cas brésilien

2.1 La recherche folklorique et musicologique au Brésil du XX^{e} siècle

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé d'évoquer brièvement les théories d'analyse privilégiant le contenu expressif du texte musical. Nous avons pu constater que, tant en Europe de l'Est qu'aux États-Unis, des musicologues se sont consacrés à l'étude des types expressifs dont le sens était ancré dans des aspects de la vie d'une communauté donnée, tels que les danses, les mélodies populaires, entre autres. Nous allons maintenant essayer d'établir un parallèle avec ce qui se passait dans la théorie musicale au Brésil à l'époque où Assafiev, Jiránek, Ujfalussy, Rosen, Ratner, etc. se consacraient à l'étude des intonations/topiques.

En raison de l'histoire coloniale du Brésil, la naissance des institutions s'est faite très tardivement. Cela ne veut pas dire qu'il n'y eut personne qui se soit consacré à l'étude de différents domaines de la connaissance. Au début du XX^{e} siècle, Mário de Andrade (1893-1945), un polygraphe qui a étudié et écrit sur divers sujets, est considéré comme l'un des pionniers de la recherche brésilienne, qui en était encore à ces débuts dans le domaine de la musicologie. Il semble qu'Andrade ait été conscient de son esprit pionnier. Selon ses propres termes :

> J'ai décidé de travailler sur la « matière » brésilienne, de la préciser, de la déterminer autant que possible en moi-même et dans sa complexité. Le cas linguistique n'est qu'un des nombreux corollaires de cette prise de conscience de ma personne. Je dis « de moi » et non du Brésil, car j'avais bien conscience, dès le départ, qu'il s'agissait d'apporter ma contribution personnelle, et non de représenter avec ma toute petite personne le sens et l'image du Brésil. Il n'y avait pas de folklore musical brésilien. J'ai présenté le folklore musical brésilien. Il n'y avait pas de critique d'art à São Paulo, et le peu d'art brésilien qui existait était plus qu'épouvantable. J'ai écrit des critiques d'art. Il n'y avait pas de traité de poétique moderne, susceptible d'être adapté à l'époque. J'en ai fait un. Il n'y avait pas d'histoire de la musique dans notre langue. Les ouvrages existants étaient tout simplement nuls. J'en ai fait une, bien meilleure que les autres[478].

---

[478] ANDRADE, Mário dans FERREIRA, Ligia Fonseca et KIMORI, Ligia, « Músicas, músicos e crítica musical francesa em Mário de Andrade » (Musique française, musiciens et critique musicale chez Mário de Andrade), *Revista Estudos Avançados*, vol. 31, nº 90, 2017, p. 235.

« Resolvi trabalhar a « matéria » brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim e na complexidade dela. O caso linguístico não é senão um dos muitos corolários dessa realização de mim. Digo « de mim » e não do Brasil, porque sabia muito conscientemente,

Nous avons déjà évoqué l'*Ensaio sobre a música brasileira* (Essai sur la musique brésilienne) de 1928, qui a servi de texte de base à la formation de toute une génération de compositeurs animés par le désir esthétique de créer une musique intégrant des éléments de la culture populaire brésilienne. On peut établir un bref parallèle avec ce qui a été observé au sujet des compositeurs du XVIII[e] siècle, qui incluaient des éléments (formules musicales) venant de contextes populaires - comme le *ländler*, par exemple – allant jusqu'aux contextes « aristocratiques » comme les menuets, les sonneries de chasse, etc. Dans le cas brésilien, nous pourrions dire que les compositeurs, avec lesquels Mário de Andrade a dialogué, ont cherché à établir avec leur public le même lien de compréhension musicale que celui que les compositeurs classiques avaient obtenu à leur époque.

Mário de Andrade a également contribué à la publication d'ouvrages consacrés à l'histoire générale de la musique, tels que le *Compêndio e História da música* [479], qui a ensuite été réécrit sous le titre *Pequena História da Música*[480], dans lequel il passe en revue les paramètres fondamentaux du son, tels que le timbre, la hauteur, la durée, et résume les différentes formes de composition musicale depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, en l'occurrence jusqu'au milieu des années 1930. Au cours de son parcours historique, il ne néglige pas de traiter de la musique brésilienne, qu'il divise en « musique artistique brésilienne » et « musique populaire ». Il a également contribué à des ouvrages de caractère plutôt musicologiques consacrés à la musique brésilienne. Dans *Modinha Imperiais*[481], il analyse historiquement les différences entre la *modinha* brésilienne et la *modinha* portugaise et rassemble un ensemble de 15 *modinha*s. Certaines des pièces rassemblées dans *Modinhas Imperiais* proviennent des collectes réalisées par Spix et Martius dans *Reise in Brasilien* (1823)[482] et n'ont pas d'auteur connu, tandis que d'autres portent des informations sur leur paternité, avec entre autres les noms de Candido Inácio da Silva, João Martins de Sousa Barros, etc[483].

Nous aimerions également mentionner le livre *Música de feitiçaria no Brasil*[484], conçu comme une communication présentée par Andrade à l'École nationale de musique de Rio de Janeiro en 1933 et publiée à titre posthume, des années après la mort de l'auteur, ou encore les *Danças Dramáticas*

---

desde o princípio, que se tratava de dar minha contribuição pessoal, e não, com o meu serzinho minúsculo realizar o sentido e a imagem do Brasil. Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em S. Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras ». (Traduction libre de l'auteur)

[479] ANDRADE, Mário de, *Compêndio de História da Música* (Compendium d'histoire de la musique), éditions Chiarato, São Paulo, 1929.

[480] ANDRADE, Mário de, *Pequena história da música* (Une petite histoire de la musique), éditions Martins, São Paulo, 1942.

[481] ANDRADE, Mário de, *Modinhas Imperiais* (Chansons impériales), éditions Casa Chiarato L. G. Miranda, São Paulo, 1930.

[482] SPIX, A Johann Baptist von, MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von, *Reise in Brasilien*, Gedruckt bei M. Lindauer, Munich, 1823.

[483] Voir ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 12 - 16.

[484] ANDRADE, Mário de, *Música de feitiçaria no Brasil* (La musique de sorcellerie au Brésil), éditions Livraria Martins, São Paulo, 1963.

do Brasil[485] qui traitent de danses telles que les *Chegança*s[486], le *Pastoril*[487], les *Congos*[488], le *Maracatu*[489], les *Caboclinhos*[490], le *Bumba-meu-boi*[491], le *Moçambique*[492], qu'Andrade classe comme dramatiques parce qu'elles ont leurs propres textes, musiques et danses, organisant les thèmes selon le principe de la Suite, c'est-à-dire comme une succession de plusieurs pièces chorégraphiques[493]. Dans *Os Cocos*[494], œuvre initialement conçue comme « *Na pancada do ganzá »* et publiée à titre posthume par Oneyda Alvarenga, Andrade présente une transcription de 245 *cocos*, presque tous collectés au cours d'un voyage qu'il a effectué dans le Nord du Brésil entre décembre 1928 et février 1929[495]. Les mélodies sont divisées en *Cocos da Terra* (cocos de la terre), *Cocos de Engenho* (cocos du moulin), *Cocos da Mulher* (cocos de la femme), *Cocos dos Homens* (cocos des hommes), *Cocos dos Bichos* (cocos des animaux), *Cocos das Coisas e de Vário Assunto* (cocos de choses et de sujets divers) : Andrade laisse quelques observations sur l'accentuation, les variations de tempo et les changements de timbre des chanteurs. L'organisatrice de la publication de ce livre, Oneyda Alvarenga, a par ailleurs brillamment approfondi et enrichi ce travail avec des notes explicatives sur les paroles, le contexte, les conditions du collectage, sur la base des notes et autres messages laissés par Mário de Andrade avec les partitions.

Comme le montrent ces derniers travaux, Mário de Andrade a été un pionnier dans la recherche sur des musiques issues de régions éloignées des grandes villes, considérées comme les centres culturels du Brésil (São Paulo et Rio de Janeiro), inconnues d'une grande partie des Brésiliens. Ces genres font partie de la vie des Brésiliens depuis des siècles ; ils ont résistéà l'oubli et sont aujourd'hui encore enracinés dans la vie de nombreuses communautés du Nord et du Nord-Est. Avec son ami Luís da Camara Cascudo, Mário de Andrade a également été un pionnier de la recherche musicale et du collectage de données qui font partie de ce cadre folklorique brésilien.

---

[485] ANDRADE, Mário de, *Danças Dramáticas do Brasil* (Danses dramatiques du Brésil)*,* dirigé par Oneyda Alvarenga, 1ère édition, Éditions Livraria Martins, São Paulo, 1959.

[486] *Chegança*s : l'une des plus anciennes danses folkloriques brésiliennes, généralement exécutée en plein air. Le terme pourrait provenir de la danse portugaise du même nom datant du XVIIIe siècle.

[487] *Pastoril :* danse dramatique pratiquée dans le Nord-Est pendant les fêtes de Noël.

[488] *Congo* (ou *Congado*) : LE *Congado* est une manifestation culturelle et religieuse d'influence africaine qui remonte au XVIIIe siècle.

[489] *Maracatu* : groupe de carnaval du Pernambouc, cortège royal qui danse dans les rues au son d'instruments à percussion.

[490] *Caboclinhos* : groupe de personnages qui apparaissent pendant la période du carnaval, portant des costumes en plumes.

[491] *Bumba-meu-boi* : au Brésil, cette fête populaire liée au cycle d'élevage du bétail se présente comme le résultat du triple métissage des influences des Indiens, des esclaves et des Portugais.

[492] *Moçambique* : danse avec chant, d'origine africaine, similaire au *Congado* mais sans intermède dramatique.

[493] Cf. ANDRADE, Mário de, *Danças Dramáticas do Brasil* (Danses dramatiques du Brésil), 2ème édition, éditions Itatiaia, Belo Horizonte, 2002, p. 21.

[494] ANDRADE, Mário de, *Os cocos*, éditions Itatiaia, Belo Horizonte, 1984.

[495] *Ibid*., p. 10.

Oneyda Alvarenga (1911-1984), mentionnée précédemment pour avoir été responsable de la publication de plusieurs œuvres de Mário de Andrade après la mort de leur auteur, a poursuivi le travail commencé par lui et Cascudo. Elle fut la première directrice de la discothèque publique de São Paulo, nouvellement créée par Andrade pendant son mandat à la tête du département de la Culture de São Paulo, et occupa ce poste jusqu'à sa retraite en 1968[496]. Responsable de la discothèque, elle organisait des concerts publics de disques au cours desquels elle commentait les œuvres présentées, dont les thèmes cherchaient à couvrir l'histoire de la musique, dans le but d'éduquer les auditeurs[497]. Son livre *Música Popular Brasileira* (1960)[498] (Musique populaire brésilienne), publié pour la première fois en espagnol sous le titre *Música Popular Brasileña* (1947)[499], aborde en détail les danses dramatiques, ainsi que les danses populaires, y compris la musique religieuse, les chants de travail et la musique populaire urbaine. En outre, ce livre comprend des transcriptions des genres musicaux de la tradition orale qu'elle aborde et une riche iconographie des festivités : instruments, vêtements, objets utilisés lors de ces événements.

Parmi les auteurs qui ont écrit sur le folklore et la musique de régions lointaines, nous ne pouvions pas laisser de côté les *Estudos de Folclore* (1934)[500] de Luciano Gallet (1893-1931). Gallet est un pianiste et compositeur brésilien qui s'est consacré à la recherche du folklore musical aux côtés de Mário de Andrade, collectant, transcrivant et étudiant les aspects rythmiques, mélodiques, sociaux et historiques de ces puissantes danses et chants populaires. Décédé prématurément, il a laissé une grande quantité d'études, dont certaines inachevées, qui ont été organisées par Mário de Andrade et publiées sous le titre *Estudos de Folclore*. Ce volume donne accès à de nombreuses transcriptions de *cocos*, *cantigas*[501], *jongos*[502], *toadas*[503], *caninha verde*[504], entre autres. Des chapitres sont également consacrés à l'influence indigène et africaine sur la formation de la musique brésilienne, et une section aux chansons et aux danses de l'État de Rio de Janeiro.

---

[496] CAROZE, Valquíria Maroti, *A menina boba e a discoteca* (La fille bête et la discothèque), mémoire de master, Université de São Paulo, 2012, p.18.

[497] Cf. CAROZE, Valquíria Maroti, *op. cit.*., p. 200 - 201.

[498] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), éditions Globo, 1960.

[499] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileña* (Musique populaire brésilienne), éditions Fondo De Cultura Economica / Coleccion Tierra Firma 33, México/Buenos Aires, 1947.

[500] GALLET, Luciano, *Estudos de Folclore* (Études folkloriques), éditions Carlos Wehrs & Cia, Rio de Janeiro, 1934.

Cette œuvre est déjà dans le domaine public est peut désormais être consultée sur IMSLP : https://imslp.org/wiki/Estudos_de_folclore_(Gallet%2C_Luciano)

[501] *Cantiga* : poésie chantée en vers ou, selon Mariza Lira : « une petite chanson, trova, *toada* faite pour être chantée ».

[502] *Jongo :* danse d'origine noire cultivée dans diverses régions du Brésil et décrite par certains auteurs comme une variété de samba.

[503] *Toada :* chanson sans forme fixe. Se distingue par son caractère généralement mélancolique, triste et traînant.

[504] *Caninha-verde :* danse ronde d'origine portugaise, accompagnée d'instruments et d'un chanteur.

Luiz Heitor Correa de Azevedo, également originaire de Rio de Janeiro, fait lui aussi partie des auteurs intéressés par la musique et le folklore. Certains des ouvrages qu'il a publiés au cours de sa carrière sont consacrés à l'histoire de la musique brésilienne, notamment *Música e músicos do Brasil* (1950)[505] et *150 anos de música no Brasil* (1956)[506] *;* d'autres se concentrent sur les études folkloriques, ainsi *Dois pequenos estudos do folclore musical - Algumas reflexões sobre folcmúsica no Brasil*[507] et *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*[508]. D'autres encore relèvent du domaine de l'ethnomusicologie, pour utiliser les termes actuels, comme *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros*[509].

Toujours dans le domaine de l'historiographie brésilienne, nous ne pouvions pas ne pas mentionner *História da Música Brasileira* (1951)[510] de Vasco Mariz, qui est l'une des œuvres les plus connues des étudiants brésiliens. Ce livre se présente comme une sorte de continuation de *150 anos de música no Brasil*. Dans une note de l'auteur à la 6e édition, Mariz déclare que, depuis la publication du livre de son collègue Azevedo, rien n'avait été publié à propos des nouveaux compositeurs et des nouvelles œuvres apparus dans l'intervalle. L'auteur considère ainsi que son *História*, qui en est actuellement à sa 8e édition, est suffisamment vaste pour compléter les données qui manquaient dans l'historiographie brésilienne[511]. Ce livre, comme ceux d'Azevedo, raconte l'histoire musicale du Brésil, de la période coloniale à la république en passant par l'empire, à travers les compositeurs que son auteur considère comme importants.

Une figure très importante dans le domaine de la recherche musicale au Brésil est Francisco Curt Lange. L'influence de ce musicologue allemand, naturalisé uruguayen, s'est étendue à toute l'Amérique. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de notre recherche, Lange s'est engagé dans la création d'un réseau de collaboration entre musiciens, chercheurs et compositeurs en faveur de la promotion de la musique américaine, une démarche connue sous le nom d'américanisme

---

[505] AZEVEDO, Luíz Heitor Corrêa de, *Música e músicos do Brasil* (La musique et les musiciens du Brésil), éd. Casa do estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1950.

[506] AZEVEDO, Luíz Heitor Corrêa de, *150 anos de música no Brasil :1800-1950* (150 années de musique au Brésil : 1800-1950), éd. Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1956.

[507] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de Musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil), publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, éditions Escola Nacional de Música/Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1943.

[508] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *Dois pequenos estudos do folclore musical - Algumas reflexões sobre folcmúsica no Brasil - Caminhos da musica sul-americana* (Deux petites études du folklore musical - Quelques réflexions sur la musique folklorique au Brésil - Chemins de la musique Sud-Américaine), éditions Jornal do commercio, Rio de Janeiro, 1938.

[509] AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de, *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros* (Les gammes, le rythme et la mélodie dans la musique des Indiens du Brésil), thèse présenté au concours pour le poste de professeur de folklore à l'École nationale de Musique de l'Université du Brésil, Rio de Janeiro, 1938

[510] MARIZ, Vasco, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 1ère édition, éditions Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981.

[511] MARIZ, Vasco, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 6ème édition, éditions Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005.

musical. Dans cette perspective collaborative, Lange a été responsable de la création du *Boletín Latino Americano de Música*, qui fut publié de 1935 à 1946. Le premier volume lui a valu, dès réception, les félicitations de Mário de Andrade pour la qualité et la profondeur de son travail :

> J'ai reçu le *Bulletin*, qui est tout simplement merveilleux. Le travail que vous avez fait pour organiser un si beau volume est extraordinaire. Mais croyez-moi, vos efforts ont été parfaitement récompensés car il n'y a vraiment aucune œuvre musicale dans toute l'Amérique qui soit aussi importante, aussi cohérente, aussi bien conçue, avec autant d'excellents collaborateurs que le *Bulletin*. J'ai été enthousiasmé et j'ai partagé cet enthousiasme avec mon entourage. Malheureusement, je n'ai pas de journal ni assez de temps pour dire tout le bien que je pense de votre admirable *Bulletin*[512].

Ces bulletins étaient des périodiques musicaux très volumineux, dont les thèmes étaient divisés en quatre parties : 1. études musicales latino-américaines, 2. études états-uniennes, 3. études européennes, 4. pédagogie musicale[513]. Lange, qui s'intéressait beaucoup à la musique du Brésil, a consacré un volume entier, le *Boletín* nº 6, à la musique brésilienne. La musicologue Maria Alice Volpe nous parle de ce bulletin (le BLA - *Boletín Latino Americano*) :

> Le BLA (1946) comptait sur 22 collaborateurs d'horizons différents : le musicologue Francisco Curt Lange ; le directeur de la New York Public Library, Carleton Sprague Smith (1905-1994) ; le poète, historien de la musique et folkloriste Mário de Andrade (1893-1945) ; son élève et folkloriste Oneyda Alvarenga (1911-1984) ; le poète et folkloriste Ascenso Ferreira (1895-1965) ; le médecin, compositeur, pianiste, dramaturge, historien de la musique et folkloriste Valdemar de Oliveira (1900-1977) ; le professeur de droit international et folkloriste Dalmo Belfort de Mattos (1914-s.d.) ; les musicologues Pedro Sinzig (1876-1952) et Irene da Silva Mello Carvalho ; le critique musical Otávio Bevilacqua (1887-1969) ; les compositeurs Oscar Lorenzo Fernândez, Brasílio Itiberê et Villa-Lobos ; le chef d'orchestre et compositeur austro-brésilien Martin Braunwieser (1901-1991) ; les pianistes João Souza Lima (1898-1982) et Arnaldo Estrela (1908-

[512] ANDRADE, Mário de, dans TONI, Flávia Camargo, CAROZZE, Valquíria Maroti, « Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural » (Francisco Curt Lange et Carleton Sprague Smith : les discothèques publiques, le savoir musical et la politique culturelle), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 57, 2013, p. 186.

« Recebi o Boletim que está simplesmente admirável. É (...) extraordinário o trabalho que você teve para organizar tão belíssimo volume. Mas creia que seu esforço foi perfeitamente compensado, pois realmente não existe em toda América, obra musical tão importante, tão uniforme, tão bem concebida e colaborada como o Boletim. Fiquei entusiasmadíssimo, e tenho feito parte desse entusiasmo a quantos me cercam. Desgraçadamente não tenho nem jornal nem tempo suficiente para dizer todo o bem que penso do seu admirável Boletim ». (Traduction libre de l'auteur).

[513] ASSIS, Ana Cláudia de, GODOI, Rafael Felício Silva, « O Boletin Latino Americano de Música VI (1946) : entre linhas, músicas e idéias » (Le Boletin Latino Americano de Música VI (1946) : entre les lignes, les musiques et les idées), *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de Belo Horizonte,* 2016, p. 90.

1980) ; les pédagogues musicaux Samuel Arcanjo (1882-1957) et Antonio Sá Pereira (1888-1966), et la pédagogue musicale pour l'école élémentaire Heloísa Grassi Fagundes[514].

Lors d'une communication au XXVI[e] congrès de l'Association nationale pour la recherche et les études supérieures en musique (ANPPOM) qui a eu lieu en 2016 dans la ville de Campinas au Brésil, Ana Cláudia de Assis et Rafael Felício Silva Godoi présentèrent brièvement la liste des articles publiés dans le *Boletín n° 6*, ainsi que le supplément musical : les partitions publiées par la maison d'édition *Irmãos Vitale* de São Paulo, que nous présentons ci-dessous[515].

Articles			
Auteurs	**Titres**	**Année**	**Nb. de pages**
Mário de Andrade	*As Danças Dramáticas Brasileiras* (Les danses dramatiques brésiliennes)	1934 - 1944	50
Melville J. Herskovits	*Tambores y tamborileiros no culto afro-brasileiro* (Les tambours et tambourineurs dans les cultes afro-brésiliens)	1944	14
Fr. Pedro Sinzig	*Uma raridade bibliográfica. A primeira edição da « Arte de Canto Chão » de Pedro Thalesio* (Une rareté bibliographique : la première édition de « Arte de Canto Chão » de Pedro Thalesio)	1944	5
Fr. Pedro Sinzig	*O Pontificial de Santa Cruz, Coimbra* (Pontificale de Santa Cruz, Coimbra)	1944	7
Samuel Arcanjo dos Santos	*Memorial de um ex-aluno do Conservatório* (Mémoires d'un ancien élève du Conservatoire)	1944	6
Ascenso Ferreira	*O Maracatu* (Le *maracatu*)	1942	14
Carleton Sprague Smith	*Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos do Norte América* (Les relations musicales entre le Brésil et les États-Unis d'Amérique du Nord)	1945	7
João Souza Lima	*Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos* (Impressions sur la musique pour piano de Villa-Lobos)	1945	7
Valdemar de Oliveira	*O frevo e o passo, de Pernambuco* (Le *frevo* et le *passo* de Pernambuco)	1945	35

[514] VOLPE, Maria Alice, Boletín Latino-Americano de Música Volume VI (1946): Introduction, en ligne,, p. 3.

« BLA (1946) counted on 22 contributors of different backgrounds: the musicologist Francisco Curt Lange; the director of New York Public Library Carleton Sprague Smith (1905-1994); the poet, music historian and folklorist Mário de Andrade (1893-1945); his pupil and folklorist Oneyda Alvarenga (1911-1984); the poet and folklorist Ascenso Ferreira1 (1895-1965); the medical doctor, composer, pianist, playwright, music historian and folklorist Valdemar de Oliveira (1900-1977); the professor of international law and folklorist Dalmo Belfort de Mattos (1914-s.d.); the musicologists Pedro Sinzig (1876-1952) and Irene da Silva Mello Carvalho; the music critic Otávio Bevilacqua (1887-1969); the composers Oscar Lorenzo Fernândez, Brasílio Itiberê, and Villa-Lobos; the Austrian-Brazilian conductor and composer Martin Braunwieser (1901-1991); the pianists João Souza Lima (1898-1982) and Arnaldo Estrela (1908-1980); the music pedagogues Samuel Arcanjo (1882-1957) and Antonio Sá Pereira (1888-1966), and the music pedagogue for elementary school Heloísa Grassi Fagundes » (Traduction libre de l'auteur).

[515] Voir ASSIS, Ana Cláudia de, GODOI, Rafael Felício Silva, *op. cit.*, p. 92 - 93.

Dalmo Belfort de Mattos	*O Catereté* (Le c*atereté*)	1944	19
Heloísa Grassi Fagundes	*Novas bases para o aprendizado musical* (De nouvelles bases pour l'apprentissage de la musique)	1944	10
Irene da Silva Mello Carvalho	*O Fado. Um problema de aculturação musical luso-brasileira* (Le *fado*. Un problème d'acculturation musicale luso-brésilienne)	1942	29
Arnaldo Estrela	*Música de Câmara no Brasil* (La musique de chambre au Brésil)	1945	26
Oscar Lorenzo Fernandez	*A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira* (La contribution harmonique de Villa-Lobos à la musique brésilienne)	1945	17
Brasílio Itiberê	*Ernesto Nazareth na música brasileira* (Ernesto Nazareth dans la musique brésilienne)	1945	12
Martim Braunwieser	*Cegos pedintes cantadores do Nordeste* (Chanteurs mendiants aveugles du Nord-Est)	1944	6
Octabio Bevilacqua	*Música sacra de alguns autores brasileiros* (La musique sacrée de quelques auteurs brésiliens)	1944	24
Oneyda Alvarenga	*A influência negra na música brasileira* (L'influence noire dans la musique brésilienne)	1943	50
Francisco Curt Lange	*La música en Minas Gerais* (La musique au Minas Gerais)	1945	85
Heitor Villa-Lobos	*Educação Musical* (Éducation musicale)	1946	193
Heitor Villa-Lobos	*Oscar Lorenzo Fernandez*	1945	5
Antônio Sá Pereira	*A cultura geral do músico - Problema a resolver* (La culture générale du musicien : un problème à résoudre)	1945	5
Martim Braunwieser	*O Cabaçal* (Le *cabaçal*)	1944	6

Tableau 9 - Articles publiés dans le *Bulletin VI* - présentés ai XXVI[e] Congrès de l'*Anppom* par Ana Cláudia de Assis et Rafael Felício Silva Godoi (2016)

Les partitions du Supplément musical		
Auter	**Œuvre**	**Les effectifs**
Francisco Braga	*Diálogo Sonoro ao luar* (Dialogue sonore au clair de lune)	Saxophone contralto et euphonium
Heitor Villa-Lobos	*Bachianas Brasileiras n° 6*	Flûte et basson
Fructuoso Vianna	*Seresta*	Flûte et basson
César Gerra-Peixe	*Sonatina 1944*	Flûte et clarinette
Jayme Ovalle	*Dois Improvisos* (Deux improvisations)	Trois clarinettes

Radamés Gnattali	*Valsa*	Quatuor à cordes
Lorenzo Fernandez	*Três Invenções Seresteiras* (Trois inventions *seresteiras*)	Clarinette et basson
Lorenzo Fernandez	*Duas Invenções Seresteiras* (Deux inventions *seresteiras*)	Flûte, clarinette et basson
José Vieira Brandão	*Choro*	Flûte, cor anglais, clarinette et clarinette basse
Iberê Lemos	*Ismália*	Voix, trois violons et alto
Paulo Silva	*Prelúdio e Fuga*	Quatuor de saxophones
Claudio Santoro	*Música de Câmara 1944* (Musique de chambre 1944)	Flûte, piccolo, clarinette, clarinette basse, piano, violon et violoncelle
Luiz Cosme	*Bombo*	Flûte, clarinette, basson, trombone, *bombo*, percussion et baryton
Francisco Mignone	*Urutáu*	Piccolo, flûte, clarinette, basson et 2 pianos
José Siqueira	*Pregão para 11 instrumentos* (*Pregão* pour 11 instruments)	Quintette à vent, piano, quatuor à cordes et contrebasse
Camargo Guarnieri	*Tostão de Chuva* (*Tostão* de pluie)	Orchestre de chambre et voix
Brasílio Itiberê	*Contemplação* (Contemplation)	Orchestre de chambre et chœur de femmes
Arthur Pereira	*Poemas da Negra* (Les poèmes de la Noire)	Orchestre de chambre et voix
Dinorá de Carvalho	*Ou-lê-lê-lê*	Chœur mixte à 4 voix a cappella

Tableau 10 - Œuvres musicales publiées dans le supplément musical du *Bulletin VI* - présentées au XXVI[e] Congrès de l'*Anppom* par Ana Cláudia de Assis et Rafael Felício Silva Godoi (2016)

Ce *Boletín* témoigne de l'intérêt de Lange pour la musique brésilienne. Celui-ci a résidé au Brésil de 1944 à 1946 et a pu y recueillir le matériau nécessaire pour *La música en Minas Gerais*. Fait important à mentionner, il a découvert certains manuscrits de musique classique qui étaient encore inconnus des musiciens et des chercheurs. Il s'agit notamment de compositions de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Marcos Coelho Neto (1763-1823), Francisco Gomes da Rocha (1745-1808) et Ignácio Parreiras Neves (1730-1794)[516]. L'intérêt de Lange l'a conduit à des recherches très approfondies, aussi bien musicologiques qu'archivistiques. Comme le dit le musicologue Paulo Castagna :

> En termes de productivité, le plus grand intérêt du travail de Curt Lange pour le Brésil réside sans aucun doute dans le recensement, la transcription et l'étude de la documentation d'archives et

[516] REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles, *O caso Curt Lange: Análise de uma polêmica (1958 - 1983)* [Le cas Curt Lange : analyse d'une controverse (1958 - 1983)], thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grade do Sul (PUC-RS), 2018, p. 70.

religieuse d'intérêt musical, principalement dans le Minas Gerais, qui représente le premier grand effort de recherche d'archives à des fins musicologiques dans le pays. Des années 1960 aux années 1980, Curt Lange a publié les premiers recueils d'informations historiques sur la pratique musicale brésilienne, accompagnés de ses analyses, qu'il prévoyait d'organiser en dix volumes[517].

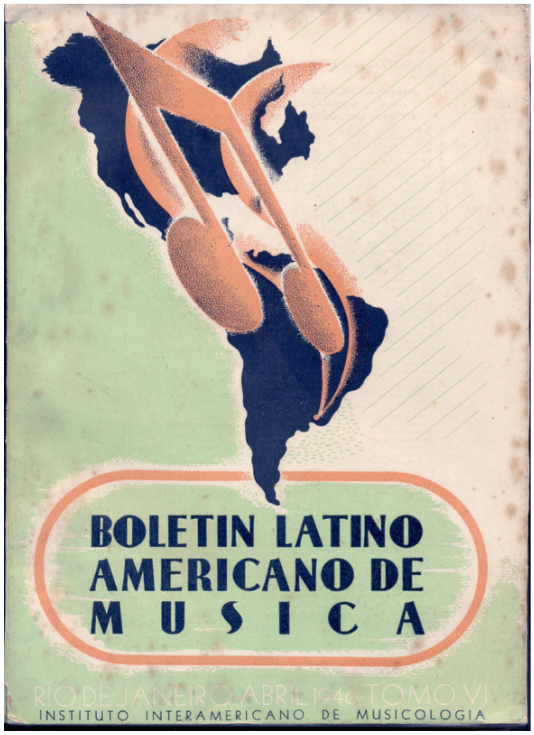


Tableau 11 - *Boletín Latino-Americano de Música*, vol. VI (1946)

Dans la suite de son texte, Castagna présente les 10 volumes prévus par Lange :

I. Histoire de la musique dans les confréries de Vila Rica : Paroisse de Notre-Dame du Pilar d'*Ouro Preto*

II. Confrérie de Saint-Joseph des *Hommes Pardos* ou Bien Mariés

III. Confrérie de Sainte-Cécile

IV. Le Sénat du Conseil municipal [de *Vila Rica* au XVIII[e] siècle] et les services de musique religieuse

V. Histoire de la musique dans les confréries de Vila Rica : Paroisse de Notre-Dame de la Conception d'Antônio Dias

VI. L'opéra à *Vila Rica*, musique militaire, musique des fêtes et processions royales, documentation musicale éparse

[517] CASTAGNA, Paulo, « Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira » (Progrès et perspectives dans la musicologie historique brésilienne), *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, nº 1, 2008, p. 36.

« Em termos de produtividade, o maior interesse do trabalho de Curt Lange para o Brasil está, sem dúvida, no levantamento, transcrição e estudo da documentação cartorial e religiosa de interesse musical, principalmente em Minas Gerais, no primeiro grande esforço da pesquisa arquivística com finalidades musicológicas no país. Curt Lange publicou, nas décadas de 1960 a 1980, as primeiras coletâneas de informações históricas referentes à prática musical brasileira acompanhada de suas análises, que planejava organizar em dez volumes » (Traduction libre de l'auteur).

> VII. Musique des environs de *Vila Rica* : *Mariana*, *Cachoeira do Campo*, *Congonhas do Campo*, *Casa Branca*, *Sabará* et *Caeté* ; musique de villes plus éloignées : *Pitangui*, *Campanha*, *Serro* ; les danses publiques collectives et les danses dramatiques des corporations de métiers du Minas *Gerais* ; les *Vissungos*
> VIII. Histoire de la musique à Vila do Príncipe do Serro do Frio et Arraial do Tejuco
> IX. Les compositeurs pendant la période coloniale au *Minas Gerais* ; études analytiques de compositions d'auteurs du *Minas Gerais*
> X. Index et références biographiques des professeurs d'Art de la musique, signatures de compositeurs, histoires de fanfares, activité musicale au XIX^e^ siècle[518].

Ces découvertes ont suscité l'intérêt des musiciens et des musicologues brésiliens pour la recherche sur le répertoire de la musique ancienne[519]. Castagna attribue à Lange le passage d'une musicologie littéraire à une musicologie dont les objectifs et les méthodes sont davantage liés à la recherche archivistique[520] :

> Curt Lange a catalysé au Brésil la transition de la musicologie littéraire vers la musicologie scientifique, mais seuls ses disciples immédiats ont réussi à appliquer une méthodologie dans laquelle la musique elle-même est devenue le principal objet d'étude. À partir des années 1960, la contribution de Curt Lange a déclenché une nouvelle phase de la musicologie brésilienne, au cours de laquelle les chercheurs ont commencé à utiliser des méthodes proprement musicologiques et non plus seulement historiques ou littéraires. Pour la première fois dans le pays, la musique brésilienne a commencé à être étudiée du point de vue des œuvres et pas seulement de leurs compositeurs ou de l'histoire politique du pays.

---

[518] CASTAGNA, Paulo, *op. cit.*, p. 36 - 37.

« I - História da música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto

II - Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados

III - Irmandade de Santa Cecília

IV - Senado da Câmara [de Vila Rica no século XVIII] e os serviços de música religiosa

V - História da música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias

VI - A ópera em Vila Rica, a música militar, a música nos festejos reais e procissões, documentação musical avulsa

VII - A música nos arredores de Vila Rica: Mariana, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo, Casa Branca, Sabará e Caeté; a música nas vilas mais distantes: Pitangui, Campanha, Serro; As danças públicas coletivas e as danças dramáticas das corporações de ofícios em Minas Gerais; Os vissungos

VIII - História da música na Vila do Príncipe do Serro do Frio e no Arraial do Tejuco.

IX - Os compositores durante o período colonial em Minas Gerais; estudos analíticos das composições de autores mineiros

X - Índices e referências biográficas dos Professores da Arte da Música, assinaturas de compositores, histórias das bandas, atividade musical no século XIX » (Traduction libre de l'auteur).

[519] REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles, *op. cit.*, p. 272.

[520] CASTAGNA, Paulo, *op. cit.*, p. 35.

> Parmi les auteurs de cette période, on peut souligner le travail de musicologues tels que Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, Régis Duprat, Antonio Alexandre Bispo, José de Almeida Penalva, José Maria Neves, Adhemar Campos Filho et Aluízio José Viegas[521].

Nous sommes conscients que beaucoup d'autres auteurs et ouvrages n'ont pas été mentionnés ci- dessus. Néanmoins, nous espérons que ce bref aperçu donnera une idée du caractère des publications sur la musique éditée au Brésil au début du XX^{e} siècle. Nous aurions voulu approfondir cette question des débuts de la musicologie, mais cela nous éloignerait de notre sujet. Nous laisserons donc cette question pour un autre travail. À ce propos, Castagna affirme qu'une histoire détaillée de la naissance et du développement de la musicologie au Brésil reste encore à faire[522]. Comme nous l'avons déjà mentionné, Castagna souligne la transformation qui s'est produite autour des années 1960, lorsque la bibliographie produite, qui jusqu'alors avait un aspect littéraire et musical, a commencé à revêtir un caractère plus scientifique, l'objet d'étude étant initialement la musique coloniale brésilienne[523]. À propos de cette génération, il explique :

> La musicologie de cette génération était principalement positiviste et avait une forte connotation nationaliste, combinant parfois ces aspects avec un intérêt religieux. À quelques exceptions près, la recherche était presque exclusivement une activité individuelle, déconnectée de l'environnement universitaire, et les débats entre chercheurs étaient rares, ceux-ci ayant généralement choisi des centres d'intérêt très différents afin d'éviter d'entrer en conflit. L'amélioration des méthodes de construction des connaissances sur le passé musical brésilien n'a pratiquement jamais été à l'ordre du jour et les travaux se calquaient généralement sur un style descriptif. Le nombre d'ouvrages publiés était limité. Le fait que les collections et les œuvres de certains auteurs étaient fréquemment des chasses gardées entravait les recherches, et les points de vue sur les sujets étudiés étaient « monolithiques ». Le niveau de la formation des nouveaux chercheurs était très faible et les échanges avec la musicologie internationale étaient plus

---

[521] CASTAGNA, Paulo, *op. cit*., p. 38.

« Curt Lange catalizou, no Brasil, a transição de uma musicologia literária para uma musicologia científica, porém foram somente seus seguidores imediatos que lograram aplicar uma metodologia na qual a música propriamente dita passava a ser o principal objeto de estudo. A contribuição de Curt Lange desencadeou, a partir da década de 1960, uma nova fase na musicologia brasileira, na qual os pesquisadores passavam a utilizar métodos propriamente musicológicos e não apenas históricos ou literários. Pela primeira vez no país, a música brasileira começava a ser estudada a partir das obras e não apenas de seus compositores ou da história política do país.

Entre os autores dessa época, pode-se destacar a atuação de musicólogos como Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, Régis Duprat, Antonio Alexandre Bispo, José de Almeida Penalva, José Maria Neves, Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas ». (Traduction libre de l'auteur).

[522] CASTAGNA, Paulo, « Em direção a uma história da musicologia no Brasil » (Vers une histoire de la musicologie au Brésil), *Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical*, v. 1, 2004, p. 69 - 81, p. 51.

[523] CASTAGNA, Paulo, « Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira » (Progrès et perspectives dans la musicologie historique brésilienne), *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, nº 1, 2008, p. 34 et 40.

> théoriques que pratiques. Ce tableau a prévalu jusqu'au début des années 1990, date à laquelle quelques changements ont lentement commencé à se produire[524].

Ces changements sont probablement liés à la création de cours universitaires de musique au Brésil, notamment de licence et d'études supérieures telles que la maîtrise et le doctorat. Considérons brièvement cette question du point de vue de São Paulo, l'État d'où est originaire Camargo Guarnieri, l'un des centres culturels les plus importants du Brésil à partir du XX^{e} siècle. La capitale, São Paulo, possédait sa propre université : l'Université de São Paulo, fondée seulement en 1934 et comprenant initialement la Faculté de droit, la Faculté de médecine, la Faculté de pharmacie et d'odontologie, l'École polytechnique, l'Institut d'éducation, la Faculté de philosophie, des sciences et des lettres, l'Institut des sciences économiques et commerciales, l'École de médecine vétérinaire, l'École d'agriculture et l'École des Beaux-arts[525].

Dans cette dynamique de construction des établissements d'enseignement supérieur, l'inclusion de la musique s'est faite très lentement. Le programme de licence de musique de l'université de São Paulo, par exemple, n'a été créé que dans les années 1970[526], le master en 1974 et le doctorat en 1980[527]. La ville de São Paulo compte également une autre université très importante : l'*Unesp*, *Universidade Estadual Paulista « Júlio de Mesquita Filho »*. Cette institution, créée en 1976, a intégré la Faculté d'État « Maestro Julião », l'ancien Conservatoire d'État de chant orphéonique. Jusqu'en 1976, l'Unesp ne disposait que d'une licence[528] en musique, avec des spécialisations en composition, direction et instruments (piano et percussions), créée en 1970, et d'une nouvelle licence[529] avec filière en musique (créée en 1976). Le cursus s'élargit à partir de 1983, avec l'inclusion de douze sortes d'instruments. En revanche, le programme des études supérieures n'a été créé qu'en

---

[524] CASTAGNA, Paulo, « Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira » (Progrès et perspectives dans la musicologie historique brésilienne), *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, nº 1, 2008., p. 42 - 43.

« A musicologia dessa geração foi predominantemente positivista e teve uma forte conotação nacionalista, às vezes unindo a esses aspectos o interesse religioso. Salvo exceções, a pesquisa era uma atividade quase exclusivamente individual e desvinculada do meio universitário, sendo raros os debates entre os pesquisadores, que normalmente elegiam focos de interesse bastante distintos entre si, com a finalidade de evitar o choque de interesses. O aperfeiçoamento dos métodos para a construção do conhecimento sobre o passado musical brasileiro dificilmente estavam em pauta e os trabalhos em geral adotavam o estilo descritivo. A publicação de uma quantidade limitada de trabalhos e o protecionismo aos acervos ou às obras de determinados autores foi bastante comum, o que dificultou o desenvolvimento da pesquisa e permitiu o estabelecimento de visões « monolíticas » a respeito dos assuntos estudados. A formação de novos pesquisadores era muito pequena e os intercâmbios com a musicologia internacional eram mais teóricos do que práticos. Esse panorama predominou até inícios da década de 1990, quando começou a sofrer algumas modificações, mesmo que lentas ». (Traduction libre de l'auteur).

[525] Voir le décret de création de l'Université de São Paulo, *Decreto nº 6.283 de 25 janvier 1934*, São Paulo. Disponible sur : http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de-1934 , consulté le 12 janvier 2024.

[526] MARTINS, José Eduardo, « Música : trajetória de um Departamento » (Musique : la trajectoire d'un Département), Revista Estudos Avançados, vol. 8, nº 22, 1994, p. 495.

[527] Voir l'Histoire de l'enseignement supérieur de l'Université de São Paulo sur : https://www.eca.usp.br/pos/musica#sobre , consulté le 11 janvier 2024.

[528] Celle-ci est connue au Brésil sous le nom de Bachelor (*bacharelado* en portugais) car elle est orientée vers la pratique musicale.

[529] Il s'agit d'une licence, comme en France. La nuance de ce terme est que la licence (*licenciatura* en portugais) est axée sur l'enseignement et la pédagogie musicale.

1991, proposant un master en Arts avec spécialisation en musique et arts visuels[530]. Le programme de master en musique n'a débuté qu'en 2002 et le doctorat en 2008[531].

Grâce aux cours supérieurs de musique, les recherches dans ce domaine se sont multipliées, ce qui a conduit des musicologues plus expérimentés à examiner ce qui a été fait au Brésil au cours du siècle dernier et à réfléchir aux voies à suivre. Castagna attribue également une partie de ces changements à l'épuisement de la méthode positiviste utilisée au Brésil, qui se concentrait uniquement sur le compositeur et son œuvre : cela a conduit à une musicologie qui privilégie d'autres approches avec d'autres « objets, méthodes, intérêts, interrelations, responsabilités, approches, périodes historiques et régions géographiques »[532]. De plus, ce changement a projeté le pays dans les dialogues internationaux sur la théorie et l'analyse.

Actuellement, des musicologues tels que Maria Alice Volpe, Régis Duprat (1930-2021), Paulo Castagna, Ricardo Tacuchian, entre autres, réfléchissent aux voies empruntées par la musicologie au Brésil. Volpe attribue à Duprat le rôle de pionnier de la discussion théorique et conceptuelle dans le domaine de la musique[533]. Lorsque Castagna évoque l'histoire de la musicologie au Brésil, il déclare que, « après 185 ans de publications, les conceptions, les intérêts, les méthodes et les objectifs de ces recherches ne sont pas entièrement connus ; il en va de même pour les raisons qui les ont suscitées, leur signification pour chaque époque et chaque lieu, l'accumulation des résultats et les différentes tendances qui se sont établies au fil du temps »[534].

En ce qui concerne l'analyse musicale elle-même, nous avons trouvé une étude bibliographique de Júlio César Versolato[535] dans laquelle il fait un état des travaux publiés sous forme de livres écrits en langue portugaise dans le domaine de l'analyse musicale, publiés au Brésil entre les années 1919 et 2007. Nous pensons cependant que les 42 ouvrages qu'il recense, bien qu'ils constituent un corpus

---

[530] Voir l'Histoire de l'Institut des Arts de L'UNESP sur https://www.ia.unesp.br/#!/sobre-o-campus/historia/, consulté le 13 janvier 2024.

[531] Voir la présentation du programme de l'enseignement supérieur en musique de L'UNESP sur https://www.ia.unesp.br/#!/ensino/pos-graduacao/programas/musica/o-programa/apresentacao/, consulté le 13 janvier 2024.

[532] CASTAGNA, Paulo, « Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira » (Progrès et perspectives dans la musicologie historique brésilienne), *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, nº 1, 2008, p. 52.

« objetos, métodos, interesses, interrelações, responsabilidades, abordagens, períodos históricos e regiões geográficas ». (Traduction libre de l'auteur).

[533] VOLPE, Maria Alice, « Por uma nova musicologia » (Pour une nouvelle musicologie), *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, vol. 1, nº 1, 2007, p. 114.

[534] CASTAGNA, Paulo, « Em direção a uma história da musicologia no Brasil » (Vers une histoire de la musicologie au Brésil), *Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical*, v. 1, 2004, p. 2.

« Acumulando 185 anos de publicação de trabalhos sobre música no país, não são totalmente conhecidas as concepções, os interesses, os métodos e os objetivos de tais pesquisas, bem como as razões que as estimularam, o seu significado para cada época e lugar, o acúmulo de resultados e as diversas tendências que foram se estabelecendo com o passar do tempo ». (Traduction libre de l'auteur).

[535] Voir VERSOLATO, Júlio César, *Rumos da Análise Musical no Brasil (análise estilística 1919-84)* [Vers l'analyse musicale au Brésil (analyse stylistique 1919-84)], mémoire de master, Université de l'État de São Paulo (UNESP), 2008.

d'œuvres servant de base de réflexion sur le sujet, ne représentent qu'un échantillon de ce qui a été produit au Brésil. Les livres présentés chronologiquement par Versolato sont les suivants[536] :

Date	Titre	Auteur	Maison d'édition	Ville
1919	*Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven* (Concerts de musique de chambre à l'Institut national de musique par le Trio Beethoven)	Tapajós GOMES	Imprensa Nacional	Rio de Janeiro
1922	*As Nove Symphonias de Beethoven* (Les neuf symphonies de Beethoven)	MARTINS, Amélia de Rezende	Companhia Melhoramentos	São Paulo
1ère éd. 1931 2ème éd. 1934	*Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, analyse da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven* (Bref cours d'analyse musicale et conseils d'interprétation, analyse de la Sonate en do dièse mineur de Beethoven)	FRANCESCHINI, Fúrio	Ed. Miranda	São Paulo
1ère éd. 1935 2ème éd. 19--	*Música Creadora e Balladas de Chopin* (La musique créatrice et les ballades de Chopin)	CALDEIRA FILHO, João C.	L. G. Miranda Editor	São Paulo
1941	*Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido menor para piano Op. 25 nº7* (Analyse de l'Étude en do dièse mineur pour piano Op. 25 nº 7 de Chopin)	FRANCESCHINI, Fúrio	Departamento de cultura do município de São Paulo (Département de Culture de la ville de São Paulo)	São Paulo
1943	*Palestras sobre as sonatas de Beethoven* (Conférences sur les sonates de Beethoven)	CALDEIRA FILHO, João C.	Aucune information	São Paulo
1963	*Nazareth, estudos analíticos* (Nazareth, études analytiques)	DINIZ, Jaime C.	DECA - Departamento de Extensão Cultural e artística (Département de la Diffusion culturelle et artistique)	Recife (Pernambuco)
1969	*Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* (Commentaires sur l'œuvre pour piano de Villa-Lobos)	SOUZA LIMA	Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro

[536] Les informations présentées ici sont une fusion des tableaux 1 et 2 présentés par l'auteur, que l'on peut trouver dans VERSOLATO, *op. cit.*, p. 29 - 33.

1ère ed. 1970 2ème ed 1978	*Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* (Quatuors à cordes de Villa-Lobos)	ESTRELLA, Arnaldo	Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro
1ère éd. 1971 2ème éd. 1976	*As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (Les Bachianas brésiliennes de Villa-Lobos)	NÓBREGA, Adhemar	Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro
1971	*As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (Les Bachianas brésiliennes de Villa-Lobos)	PALMA, Enos da Costa; CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito	Companhia Editora Americana	Rio de Janeiro
1ère éd. 1975 2ème éd. 19--	*Os Choros de Villa-Lobos* (Les *Choros* de Villa-Lobos)	NÓBREGA, Adhemar	Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro
1975	*Heitor Villa-Lobos e o violão* (Heitor Villa-Lobos et la guitare)	SANTOS, Turíbio	Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro
1ère éd. 1976 2ème éd. 1979	*A evolução de Villa-Lobos na música de câmara* (L'évolution de Villa-Lobos dans la musique de chambre)	FRANÇA, Eurico Nogueira	Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro
1977	*Villa-Lobos, o choro e os Choros* (Villa-Lobos, le choro et les *Choros*)	NEVES, José Maria	Musicália	São Paulo
1979	*Beethoven, proprietário de um cérebro* (Beethoven, propriétaire d'un cerveau)	OLIVEIRA, Willy Corrêa de	Editora Perspectiva	São Paulo
1983	*Música* (Musique)	SOUZA, Rodolfo Coelho de	Novas Metas	São Paulo
1984	*Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (Heitor Villa-Lobos, son œuvre pour guitare)	PEREIRA, Marco	Editora Musimed	Brasília - DF
1ère éd. 1987 2ème éd.	*Apoteose de Schoenberg* (L'apothéose de Schoenberg)	MENEZES, Flo	1ère éd. Nova Stella/EDUSP 2ème Ateliê	Cotia - SP
1988	*J.S. Bach, Prelúdios e Fugas I* (J.S. Bach, Préludes et fugues I)	MAGALHÃES, Homero de	Novas Metas	São Paulo
1993	*Poema do fogo, mito e música em Scriabin* (Poème du feu, mythe et musique chez Scriabine)	TOMÁS, Lia	Annablume	São Paulo
1995	*Elementos de coerência no Op. 76 de Brahms* (Éléments de cohérence dans l'Op. 76 de Brahms)	SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de	UNICAMP	Campinas - SP
1995	*Proporções no Opus 110 de Beethoven* (Les proportions dans l'opus 110 de Beethoven)	SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de	UNICAMP	Campinas - SP

1997	*Beethoven e o sentido da transformação, análise dos últimos Quartetos e da Grande Fuga Op. 113* (Beethoven et le sens de la transformation, analyse des derniers Quatuors et de la Grande Fugue Op. 113)	MUNIZ NETO, José Viegas	Annablume	São Paulo
1997	*Ernst Widmer, perfil estilístico* (Ernst Widmer, profil stylistique)	NOGUEIRA, Ilza Maria Costa	UFBA	Salvador - BA
1997	*O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes* (L'anthropophagie dans l'œuvre pour piano de Gilberto Mendes)	SANTOS,A Antonio Eduardo dos	Annablume	São Paulo
1998	*Politonalidade, discurso de reação e trans-formação* (Polytonalité, discours de réaction et de transformation)	NORONHA, Lina Maria Ribeiro de	Annablume	São Paulo
1999	*Atualidade estética da música eletroacústica* (Actualité esthétique de la musique électroacoustique)	MENEZES, Flo	Ed. Unesp	São Paulo
1999	*Charles Ives, uma revisita* (Charles Ives revisité)	ALBRIGHT, Valerie	Annablume	São Paulo
1999	*Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos* (Érosion, processus de structuration chez Villa-Lobos)	FERNANDES, Marlene Migliari	À compte d'auteur	Rio de Janeiro
2000	*Ouvir Wagner, ecos nietzshianos* (Écouter Wagner, les échos nietzschéens)	CAZNÓK, Yara Borges, NAFFAH NETO, Alfredo	Musa Editora	São Paulo
2001	*Do tempo musical* (Du temps de la musique)	SEINCMAN, Eduardo	Via Lettera	São Paulo
2001	*Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical* (La théorie de Costère, une perspective d'analyse musicale)	RAMIRES, Marisa	À compte d'auteur/Embraform	São Paulo
2002	*Beethoven, o princípio da modernidade* (Beethoven, le début de la modernité)	BENTO, Daniel	Annablume	São Paulo
2002	*Grupo de compositores da Bahia, estratégias orquestrais* (Groupe de compositeurs de Bahia, stratégies orchestrales)	GOMES, Wellington	UFBA	Salvador
2003	*Mahler em Schoenberg, angústia da influência da Sinfonia de Câmara nº 1* (Mahler dans Schoenberg, l'angoisse de	MOLINA, Sidney	Auteur/Rondó	São Paulo

	l'influence de la Symphonie de chambre n° 1)			
2005	*10 Estudos de Leo Brower, análise técnico-interpretativa* (10 études de Leo Brower, analyse technico-interprétative)	GRAGA, Orlando	1ère éd. Auteur/Data Música 2ème éd. Departamento do Artes da UFPr (Département des Arts de l'Université fédérale du Paraná)	Curitiba - PR
2005	*O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor* (Le style anthropophagique d'Heitor Villa-Lobos, Bach et Stravinsky dans l'œuvre du compositeur)	JARDIM, Gil	Philarmonia Brasileira	São Paulo
2005	*Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX* (Écouter le son, aspects de l'organisation dans la musique du XX^{e} siècle)	ZUBEN, Paulo	Ateliê Editorial	Cotia - SP
2005	*Sinfonia Titã, semântica e retórica* (Symphonie Titan, sémantique et rhétorique)	LIAN, Henrique	Editora Perspectiva	São Paulo
2006	*Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes* (Au-delà du mélodrame, les préludes et symphonies des opéras de Carlos Gomes)	NOGUEIRA, Marcos Pupo	Ed. Unesp	São Paulo
2007	*Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann* (Critique et création, une étude des Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann)	VERMES, Mónica	Ateliê Editorial	Cotia - SP

Tableau 12 - Publications sur l'analyse musicale publiés au Brésil (ordre chronologique), 2008 – voir note 536

Versolato a divisé ces travaux en quatre catégories, selon le type d'approche utilisé par les auteurs. Elles s'articulent autour de l'analyse stylistique et critique du romantisme, de l'analyse stylistique brésilienne, de l'analyse formaliste et de la nouvelle analyse musicale brésilienne, comme on peut le voir ci-dessous[537].

Contexte	**Titre, auteur et date**	**Œuvres analysés**

[537] Les informations présentées ici sont également une fusion des tableaux 4 et 5 présentés par l'auteur, que l'on peut trouver dans VERSOLATO, Júlio César, *op. cit.*, p. 41 - 45 et p. 47.

Analyse brésilienne stylistique et critique du romantisme	Concerts de musique de chambre à l'Institut national de musique par le Trio Beethoven, TAPAJÓS GOMES, 1919.	Trio en Mi^{b} majeur Op. 1 nº 1; Trio en Sol majeur Op. 1 nº 2; Trio en Mi^{b} majeur; Trio en Do mineur Op. 1 nº 3; Trio en Si^{b} majeur Op. 11; Trio en Si^{b} majeur; Trio en Ré majeur Op. 70 nº 1; Trio en Mi^{b} majeur Op. 70 nº 2; Trio en Si^{b} majeur Op. 97; Trio (variations en Sol mineur Op. 121)
	Les neuf symphonies de Beethoven, MARTINS, 1922.	Les neuf symphonies
	Bref cours d'analyse musicale et conseils d'interprétation, FRANCESCHINI, 1931, 1934.	Sonate pour piano en Do # mineur Op. 27 nº 2
	La musique créatrice et les ballades de Chopin, CALDEIRA FILHO, 1935, 19 - -	Les quatre ballades
	Analyse de l'Étude en do dièse mineur pour piano Op. 25 nº 7 de Chopin, FRANCESCHINI, 1941	Étude Op. 27 nº 7, en Do# mineur
	Conférences sur les sonates pour piano de Beethoven, CALDEIRA FILHO, 1943.	Les 32 sonates
Analyse stylistique des œuvres brésilienne	Nazareth, études analytiques, DINIZ, 1963.	*Você bem sabe !; Celestial; Favorito; Marcha Fúnebre*
	Commentaires sur l'œuvre pour piano de Villa-Lobos, SOUZA LIMA, 1969.	Intégralité de l'œuvre pour piano
	Les quatuors à cordes de Villa-Lobos, ESTRELLA, 1970	Les dix-sept quatuors à cordes
	Les *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, NÓBRGA, 1971, 1976.	Les neuf *Bachianas brasileiras*
	Les *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, PALMA; CHAVES JÚNIOR, 1971.	Les neuf *Bachianas brasileiras*
	Les *Choros* de Villa-Lobos, NÓBREGA, 1975, 19 - -	Les quatorze *Choros*. Deux Choros (Bis.)
	Heitor Villa-Lobos et la guitare, SANTOS, 1975, 19 - -	Les douze Études ; les cinq Préludes ; le Concerto pour guitare et orchestre
	L'évolution de Villa-Lobos dans la musique de chambre, FRANÇA, 1976, 1979.	Intégralité des œuvres de musique de chambre
	Villa-Lobos : le *choro* et les *Choros*, NEVES, 1977.	Les quatorze *Choros*. Deux Choros (Bis.)
	Heitor Villa-Lobos, son œuvre pour guitare, PEREIRA, 1984.	Les douze Études ; les cinq Préludes ; le Concerto pour guitare et orchestre ; la Suite populaire brésilienne ; le *Choro* n° 1 ; la Cantilène tirée de « Bachianas

		Brasileiras nº 5 »; la *Modinha* tirée de « 14 Serestas » ; Distribuição de Flores; le Sextuor mystique.
Analyse formaliste	L'apothéose de Schoenberg MENEZES, 1987, 2002.	Parmi plusieurs compositeurs et pièces, Schubert : Sonata en Si^{b} majeur; Wagner : Prélude de Tristan et Isolde; Brahms : Quintette Op. 88; Mahler : Symphonies nº 9 et nº 10; Liszt : Années de Pèlerinage; Schoenberg : Variations on a Recitative Op. 40; Ode to Napoleon Op. 41; Klaviertück Op. 331; Farben Op. 16 nº 3; Webern : Drei Lieder Op. 18; Symphonie Op. 21; Berg : Wozzeck; Lulu; Bartók : Bagatelle Op. 6 nº 2; Menezes : Transformantes I; W.C. de Oliveira : Prelúdio nº 2
	J.S. Bach, Préludes et fugues I, MAGALHÃES, 1988.	Les préludes et fugues du premier volume du Clavier bien tempéré
	Éléments de cohérence dans l'Op. 76 de Brahms, SOUZA, 1995.	Les huit pièces de l'Op. 76 : nº 1 - Capricho en Fa# mineur; nº 2 - Capricho en Si mineur; nº 3 - Intermezzo en La^{b} majeur; nº 4 - Intermezzo en Si^{b} majeur; nº 5 - Capricho en Do# mineur; nº 6 - Intermezzo en la majeur; nº 7 - Intermezzo en la mineur; nº 8 - Capricho en do majeur
	Les proportions dans l'Op. 110 de Beethoven, SOUZA, 1995.	Sonate pour piano en La^{b} majeur Op. 110
	Polytonalité, discours de réaction et de transformation, NORONHA, 1998.	Parmi plusieurs compositeurs et pièces, Milhaud : Saudades do Brasil; Suíte; Petite symphonie; Trois Rag-Caprices; La création du Monde; Ravel : Chansons Madécasses; Satie : Parade; Honegger : Symphonie Liturgique; Stravinsky : Le sacre du printemps; Ives : Psalm 67; Bartók : Bagatelle Op. 6 n° 7; troisième quatuor à cordes
	Actualité esthétique de la musique électroacoustique, MENEZES, 1999.	La *dialética da Praia*; Parcours de l'entité
	Charles Ives, une revisite, ALBRIGHT, 1999.	Third Symphony, Concord Sonata; Second String Quarte; Communion; Second Violin Sonata
	Érosion, processus de structuration chez Villa-Lobos, FERNANDES, 1999.	*Erosão* (poème symphonique)
	La théorie de Costère, une perspective d'analyse musicale, RAMIREZ, 2001.	Menuet et trio de la Suite Op. 25 et Six petites pièces pour piano Op. 19 de Schoenberg

	Beethoven, le début de la modernité, BENTO, 2002.	Sonate pour piano « Hammerklavier » de Beethoven; Suite pour piano Op. 25 et Klavierstück Op. 33 de Schoenberg.
	Groupe de compositeurs de Bahia, stratégies orchestrales, GOMES, 2002.	Widmer : Officium Sepulchri; Réquiem; Quasars; Sinopse; Pulsars; ENTROncamentosSONoros; Rumos; Oliveira : Nú; Grocerto; Psudópodes; Iterações; Tonal-A-Tonal; Cardoso : O fim do mundo; Procissão das Carpideiras; Pleorama; Extrême; Reflexões I; Rossi : Paisagem Agônica II; Cerqueira : Heterofonia do Tempo : Monólogo da multidão; Quanta; Transubstanciação; Gomes : Proclive; Intuição do Precípuo; Kokron : Maré em Estrutura de Contornos; Martins : Impropérios; Ribeiro : Jorunská-onká; (Im)previstus; Herrera : Ámbitus Móbile I; Smetak : M2005; Anestesia
	10 Études de Leo Brouwer, analyse technico-interprétative, FRAGA, 2005.	Les 10 *Études Simples* pour guitare
	Écouter le son, aspects de l'organisation dans la musique du XX^{e} siècle, ZUBEN, 2005.	Stravinsky : Danse de la Terre du Sacre du Printemps ; Symphonie d'instruments à vent; Debussy : *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* du premier volume des Préludes ; Ives : *The Unaswered Question* ; *Central Park in the Dark* ; Messiaen : *Regard du Fils sur le Fils* et *Regard du Silence,* des Vingt Regards sur l'Enfant Jésus ; Schoenberg : Farben Op. 16 n^{o} 3 ; Webern : Symphonie Op. 21 ; Varèse : Hypersprism ; Octandre ; Intégrales ; Ionisation ; Scelsi : Quatuor à cordes n^{o} 4 ; Berio : O King ; Ligeti : Peça n^{o} 9 de Dix pièces pour quintette à vent ; Lux Aeterna; Concerto de chambre ; Murail : Gondwana
Nouvelle analyse de la musique brésilienne	Beethoven, propriétaire d'un cerveau, OLIVEIRA, 1979.	Sonate pour piano en fa mineur Op. 57 (Appassionata)
	Musique, SOUZA, 1983.	3 Ñe'Eng, *Variações sobre um tema de Cláudio Santoro*; *Durações*; *Episódios*; *Estudo n° 1*; *2ère Canção Imaginária de Fernando Pessoa*
	Le poème du feu, le mythe et la musique chez Scriabine, TOMÁS, 1993.	Prométhée (ou le poème du feu) Op. 60, Prélude Op. 67 n^{o} 1
	Beethoven et le sens de la transformation, MUNIZ NETO, 1997.	Quatuor à cordes Op 133 en Si^{b} majeur - Die Grosse Fugue; Les cinq derniers quatuors : Op. 127, Op. 130, Op. 131, Op. 132 et Op. 135.

	Ernst Widmer, profil stylistique, NOGUEIRA, 1997.	Duo pour violon et piano, Op. 127; Quatuor à cordes VII, « Aimable », Op. 157; *As quatro estações do sonho*, Op. 129; *Sertania*, *Sinfonia do Sertão*, Op. 138; *Utopia*, Op. 142
	Anthropophagie dans l'œuvre pianistique de Gilberto Mendes, SANTOS, 1997.	*Pequeno Álbum para as Crianças*; *Sonatina* (Mozartiana); os *Prelúdios*; Sonata; 16 peças para piano; Música para piano nº 1; *Blirium C-9*; *Vento Noroeste*, *Música para piano nº 2* ; *The three fathers*; *Três contos de Cortázar*; *Viva Villa*; Il Neige … De nouveau ! ; Vers les Joyeux Tropiques/ *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*; *A outra*; *Estudo Magno*; *Fur Annette*; *Pour Eliane*
	Écouter Wagner, les échos nietzschéens, CAZNOK, naffah neto, 2000.	*La Walkyrie* de L'Anneau du Nibelung ; Parsifal
	Du temps musical, SEINCMAN, 2001.	Schumann : Scènes d'enfants Op. 15 (pièces nº 1 et nº 13); Papillons Op. 2 (pièce nº 12) ; Mahler : Symphonie n° 1 en Ré majeur ; Mendelssohn : Lied ohne Worte Op. 30 nº 6; Chopin : Mazurka Op. 6 nº 2 ; Nocturne Op. 48 nº 1 ; Beethoven : Concerto nº 4 pour piano et orchestre ; Sonate Op. 57 en fa mineur - l'Appassionata ; Schubert : Quintette en do majeur D. 956
	Mahler dans Schoenberg, l'angoisse de l'influence dans la Symphonie de chambre n° 1, MOLINA, 2003.	Symphonie de chambre n° 1 La Nuit transfigurée op. 4
	Le style anthropophagique d'Heitor Villa-Lobos, Bach et Stravinsky dans l'œuvre du compositeur, JARDIM, 2005.	Villa-Lobos : *Prelúdio* nº 5; *Choros* nº 7 - Settimino; *Choros* nº 8; *Rudepoema*; *Dança dos Mosquitos*; *Ária* (*Modinha*); Toccata e Quasi Allegro de la *Bachianas Brasileiras* nº 3; Ária (Cantilena) de la *Bachianas Brasileiras* nº 5; *Bachianas Brasileiras* nº 7; Strasvinsky: Histoire du Soldat; Le Sacre du Printemps; Pétrouchka; Beethoven : Scherzo da Sinfonia nº 9; Menuetto da Sinfonia n° 1; Presto du deuxième mouvement de la Symphonie nº 9; Bach : Contrepoint nº 1 de l'Art de la fugue
	Symphonie Titan, sémantique et rhétorique, LIAN, 2005.	Symphonie nº 1 en Ré majeur, « Titan »
	Au-delà du mélodrame, les préludes et symphonies des opéras de Carlos Gomes, NOGUEIRA, 2006.	Prélude et symphonie d'*Il Guarani*; les deux préludes e la symphonie de la *Fosca*; symphonie de *Salvator Rosa*; prélude de *Maria Tudor*; préludes

		orchestraux de *Lo Schiavo*; prélude et nocturne de *Condor*
	Critique et création, une étude des Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann, VERMES, 2007	*Papillon* Op. 2; *Carnaval* Op. 9; *Kreisleriana*

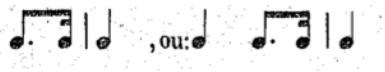
Tableau 13 - Approches analytiques et œuvres abordées 2008) – voir note 537

En présentant ces ouvrages, Versolato explique le contexte qui a motivé les recherches et la publication des livres. Il s'agit, dans de nombreux cas, de publications de cours et de séminaires, par exemple *J.S. Bach, Prelúdios e Fugas I* (J.S. Bach, Préludes et Fugues I) ou *Ouvir Wagner* (Écouter Wagner), de compilations de notes de programme comme *Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven* (Concerts de musique de chambre à l'Institut national de musique par le Trio Beethoven), de monographies lauréates de concours, comme les ouvrages consacrés à Villa-Lobos, de projets d'initiation scientifique comme *Apoteose de Schoenberg* (l'Apothéose de Schoenberg), de travaux académiques d'études supérieures à l'étranger comme le livre de José Maria Neves, *Villa-Lobos, o choro e os chorões* (Villa-Lobos, le *choro* et les *chorões*), ou encore de travaux académiques d'universités brésiliennes comme *O poema do fogo, mito e música em Scriabin* (Le poème du feu, le mythe et la musique chez Scriabine)[538].

Bien que le catalogue présenté par Versolato ne comprenne pas d'œuvres contemporaines ou récentes, on y retrouve certaines approches de l'analyse musicale pratiquées au Brésil tout au long du XX^{e} siècle. Nous voudrions souligner un point important concernant l'approche stylistique et critique du romantisme : dans son *Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, analyse da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven*, Fúrio Franceschini analyse la Sonate Op. 27 n° 2 à partir d'une édition d'Alfredo Casella publiée par *Ricordi* à Milan en 1919[539]. Cette édition contient des indications interprétatives pour le phrasé, le doigté, les accents, la sonorité, ainsi que des suggestions techniques concernant les trilles et des propositions pour certains passages difficiles pour les personnes ayant de petites mains. Franceschini commence par une contextualisation historique de la *Sonate* et une évocation de l'amour non partagé de Beethoven pour Giulietta Guicciardi, la dédicatrice de l'œuvre. Il établit un parallèle entre les notes de musique « do-re-mi-fa-sol-la-si » et leur représentation alphabétique utilisée en Allemagne, « c-d-e-f-g-a-h ». Ainsi, le motif mélodique initial  fonctionne ainsi comme un appel insistant, « g-g-g » de Beethoven à sa bien-aimée Giulietta Guicciardi. Il attribue ainsi toute la charge dramatique de la pièce à cette

[538] VERSOLATO, Júlio César, *op. cit.*, p. 36 - 41.

[539] BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonatas per pianoforte - nuova edizione critica riveduta e corretta da Alfredo Casella*, éd. Préparée par Alfredo Casella, Éditions G. Ricordi & C, Milano, 1919.

circonstance personnelle de la vie du compositeur[540]. Franceschini établit ensuite un autre parallèle entre la cellule rythmique présente au tout début de la mélodie de ce premier mouvement, 

, avec la marche funèbre de la Symphonie nº 3 « Eroica » (II. *Marcia funebre. Adagio assai*),  , et la marche funèbre de sa Sonate Op. 26,  pour illustrer la manière dont elle est souvent utilisée pour exprimer une profonde douleur ou une grande tristesse[541]. Toujours dans ce premier mouvement, Franceschini s'oppose à certaines propositions de Casella et propose d'autres solutions basées sur un engagement harmonique, comme nous pouvons le voir dans les exemples suivants[542] :



Figure 24 - Beethoven - Sonate Op. 27 nº 2, m. 48 - 51, proposition de Casella



Figure 25 - Beethoven - Sonate Op. 27 nº 2, m. 48 - 51, proposition de Franceschini

Franceschini était très attaché à l'analyse harmonique. Il conseillait à ses élèves de la diviser en trois étapes, la première étant l'analyse harmonique et ses implications (accords importants, modulations, progressions, pédales, polyphonies, etc.), la deuxième une analyse rythmico-mélodique associée à l'étude harmonique effectuée précédemment, dans laquelle il souligne des éléments concernant la distinction mélodique, les rythmes utilisés, le phrasé, les symétries et asymétries

[540] FRANCESCHINI, Fúrio, *Breve curso de análise musica e conselhos de interpretação - Análise da Sonata em Dó sustenido menor de Beethoven* (Petit cours d'analyse musicale et conseils d'interprétation - Analyse de la Sonate en ut dièse mineur de Beethoven), 2ème éd., São Paulo, 1934, p. 128

[541] *Ibid., cit*., p. 130.

[542] *Ibid*., p. 133 - 134.

mélodiques, etc., la troisième une analyse des caractéristiques des thèmes et de leurs contrastes, des gestes mélodiques, de l'agogique, de la pédale, etc.[543]

Franceschini présente une approche très similaire aux éditions de Cortot, qui contiennent de nombreux commentaires destinés au pianiste intéressé par l'œuvre de Chopin. Cependant, au lieu de notes techniques, comme en propose le pianiste français, il réfléchit au caractère de la pièce, aux éléments formels (harmonie, texture, mélodie, rythme, etc.), et remet en question certains des choix musicaux de l'édition avec laquelle il travaille. Il tente ainsi d'établir une relation entre le texte et son caractère expressif, même si ses suggestions faites ne semblent parfois provenir que d'un point de vue subjectif.

Nous voudrions également souligner un point très important concernant l'approche adoptée par Caldeira Filho, dans son essai *A Inspiração Literária nas Balladas de Chopin* (L'inspiration littéraire dans les Ballades de Chopin, 1935). Selon Versolato, ce travail « consiste à s'interroger sur la nature de l'influence littéraire qui a contribué à la composition des *Ballades* de Chopin »[544]. De quoi s'agit-il, sinon d'un rapprochement entre l'analyse musicale et le contenu expressif de l'œuvre ? Mário de Andrade aborde la question du sens musical dans l'introduction du livre de Caldeira :

> Dans son étude de l'inspiration littéraire des *Ballades* de Chopin, à partir d'un exemple aussi caractéristique, Caldeira Filho aborde l'un des problèmes les plus cruciaux et les plus insolubles de l'esthétique musicale : la musique peut-elle exprimer les phénomènes de la vie que les individus perçoivent à travers leur intelligence ? En somme : quel est le message humain de la musique[545] ?

Dans son analyse de la *Ballade* nº 2, op. 38, Caldeira Filho souligne le caractère calme, le « rythme caressant » (de bercement) de l'introduction de la pièce  et fait remarquer le contraste avec le caractère orageux du deuxième thème

[543] Voir FRANCESCHINI, Fúrio, *op. cit.*, p. 124 - 125.

[544] FILHO, Caldeira, dans VERSOLATO, Júlio César, *Rumos da Análise Musical no Brasil (análise estilística 1919-84)* [Vers l'analyse musicale au Brésil (analyse stylistique 1919-84)], mémoire de master, Université de l'État de São Paulo (UNESP), 2008, p. 51.

« trata-se do questionamento sobre a natureza da influência literária que concorreu para a composição das Balladas de Chopin ». (Traduction libre de l'auteur).

[545] ANDRADE, Mário de, dans CALDEIRA FILHO, João C., *Música Creadora e Balladas de Chopin*, Éditions L.G. Miranda, São Paulo, 1935, p. 11.

« No estudo sobre a inspiração literária das Baladas de Chopin, se aproveitando de um exemplo tão característico, Caldeira Filho aborda um dos problemas mais cruciantes e insolúveis de estética musical : saber se a música póde exprimir os fenômenos da vida que o indivíduo percebe por intermédio da inteligência. Em última análise : qual a mensagem humana da música ? ». (Traduction libre de l'auteur).



. Il conteste l'inspiration littéraire de Mickiewicz dans la composition des ballades de Chopin et, selon lui, ces pièces ne sont pas descriptives. S'il est possible d'établir un parallèle entre littérature et musique dans ce cas, ce sera probablement par une approche psychologique, puisque le poète et le compositeur partagent des symboles provenant de leur patrie commune, que l'un exprime à travers ses poèmes et l'autre à travers sa musique[546]. Le questionnement de Caldeira se fait par des voies subjectives, et il ne nous semble pas qu'il ait utilisé des outils objectifs pour étayer son discours.

Les ouvrages qui constituent le corpus de l'analyse stylistique brésilienne se concentrent sur deux compositeurs, Ernesto Nazareth (1863-1934) et Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Nous estimons que ces auteurs ont été choisis en raison non seulement de l'importance de leur œuvre, mais aussi de leur rôle de pionniers dans l'histoire de la musique brésilienne. Bien que les livres cités ici soient des ouvrages publiés dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, on constate que les auteurs sont encore figés dans une idée romantique du compositeur comme génie. Jaime Diniz (1924-1989) n'échappe pas non plus à cette manière de voir les choses. Lorsqu'il explique sa méthodologie pour traiter les œuvres de Nazareth, il déclare :

> Mon travail s'est surtout attaché à analyser certaines créations de notre génie unique. Les aspects esthétiques, historiques et critiques, voire polémiques, ne sont pas absents de mon étude. Ils sont présents parce qu'il faut compenser la froideur qui caractérise l'analyse pour l'analyse. En musique, l'analyse ne doit pas attendre la synthèse pour prendre vie. Chaque particularité, chaque cellule, doit être examinée de manière vivante et avec intérêt[547].

En définissant certaines caractéristiques du langage musical de Villa-Lobos, le musicologue José Maria Neves (1843-2002), dans son ouvrage *Villa-Lobos, o choro e os Choros* (1977), n'hésite pas non plus à évoquer l'aura de génie qui environne le compositeur.

> Il n'y a aucun doute quant à cette union de différents systèmes dans la formation du langage musical de Villa-Lobos. C'est en cela que réside une grande partie de sa force et de son génie : il a créé ses propres systèmes, en adaptant les anciens éléments populaires et surtout en imposant une physionomie personnelle à l'ensemble. En réinventant les systèmes musicaux pour

---

[546] VERSOLATO, Júlio César, *op. cit.*, p. 53.

[547] DINIZ, Jaime, dans VERSOLATO, Júlio César, *op. cit.*, p. 68.

« O trabalho prendeu-se, em primeiro, à análise de algumas criações do nosso gênio singular. Os aspectos estéticos, históricos e crítico ou até polêmico não estão ausentes do meu estudo. Estão presentes sob a necessidade de compensar a frieza característica da análise pela análise. Em música, a análise não tem que esperar a síntese para ganhar vida. Cada particularidade - cada célula - tem de ser vista com vida e interesse ». (Traduction libre de l'auteur).

> s'exprimer plus fidèlement, Villa-Lobos a pris ses distances par rapport à la quasi-totalité des éléments offerts par la tradition. De fait, sa musique vaut plus par sa contribution personnelle à la recherche de nouveaux moyens d'exprimer de nouvelles idées que par sa connaissance et son utilisation de toute la science de la composition. Pour reprendre l'expression de Mário de Andrade, Villa-Lobos ne luttait pas contre les théories mais malgré elles, il n'essayait même pas de créer son propre système, conscient de l'impossibilité de l'imposer à la musique qu'il sentait et qui devrait être conservée à l'état pur[548].

Dans ce panorama de la compréhension du style brésilien, il est très intéressant de se pencher sur la définition de certains genres, tels que le *choro* et le *tango* brésilien, sujet compliqué qui divise aujourd'hui encore les chercheurs brésiliens. Le fait que ces auteurs écrivent sans le recul nécessaire rend très difficile l'établissement de définitions claires des influences populaires traduites dans la musique de concert, ainsi que des techniques de traitement du matériau rythmique et mélodique, qui changent d'un compositeur à l'autre. Jaime Diniz semble très conscient de ce problème et reconnaît, à contrecœur, les limites auxquelles il est confronté lorsqu'il donne une définition claire du tango brésilien :

> Je ne pense pas que l'on ait dit le dernier mot sur ce qu'est le *tango* brésilien, son origine, sa forme, et ce n'est pas moi qui essaierai dans ce travail. Je le dis non sans regret. Une étude plus sérieuse est nécessaire pour aller vraiment au fond des choses, pour pouvoir dire sans équivoque d'où il vient et ce qu'il est. Pour l'instant, les avis ne concordent pas tout à fait, ne serait-ce que sur son parcours.
>
> Le *tango* semble être, dans le cas brésilien, une transformation ou même une transfiguration, non du *tango* argentin mais de la *habanera* cubaine, avec des influences de notre *maxixe* [...] Nazareth avait conçu le *tango* comme il semble l'avoir dit, comme « une adaptation nationale de la *habanera* ».
>
> L'éminent pianiste Homero de Magalhães [...] déclare : « Le *tango* brésilien, le *tanguinho* comme on l'appelait, est un descendant direct de la habanera et de la polka ». Et plus loin : « Il ne faut pas confondre le rythme du *tango* avec celui du *tango* argentin, beaucoup plus lent et issu de la

[548] NEVES, José Maria, dans VERSOLATO, Júlio César, *op. cit*., p. 70.

« Não padece dúvida desta união de diferentes sistemas na formação da linguagem musical de VILLA-LOBOS, e nisto reside em grande parte sua força e seu gênio, criando sistemas próprios, adaptando os velhos, partindo do elemento popular e sobretudo impondo ao conjunto uma fisionomia pessoal. Reformulando os sistemas musicais para expressar-se mais fielmente, VILLA-LOBOS abandonou quase todos os elementos oferecidos pela tradição, e sua música vale, de fato, mais pela contribuição pessoal na busca de novas formas para exprimir idéias novas do que pelo conhecimento e emprego de toda a ciência da composição. VILLA-LOBOS, para retomar à expressão de Mário de Andrade, não lutava contra as teorias, mas apesar delas, ele nem ao menos tentou criar seu próprio sistema, consciente da impossibilidade de impô-lo à música que sentia e que deveria ser conservada em estado puro ». (Traduction libre de l'auteur).

milonga. Son tempo est plus rapide, mais plus lent que celui de la *maxixe* (1870), souvent confondue avec le *tanguinho* »[549].

Un autre genre qui pose la même difficulté est le *choro*. Dans son livre *Os Choros de Villa-Lobos*, Adhemar Nóbrega le caractérise comme une forme de rondo divisée en 5 parties (A-B-A-C-A), expliquant que ce terme est utilisé de manière générique, étymologiquement, pour désigner l'ensemble des interprètes. Lorsqu'il évoque *Choros* n° 1, pièce pour guitare composée par Villa-Lobos et directement influencée par la culture populaire brésilienne, José Maria Neves confirme l'utilisation de la forme rondo, bien qu'il la qualifie de forme à trois parties, dans laquelle la première (A) est reprise entre la deuxième (B) et la troisième (C), selon la forme A-B-A-C-A[550].

La présence de la figure de Villa-Lobos comme sujet de 9 des 10 livres cités par Versolato montre l'importance de ce compositeur lorsqu'il s'agit d'analyser un style de composition dans la musique brésilienne. Nogueira, Maria Neves et Estrella abordent également l'influence européenne sur la formation de Villa-Lobos, ainsi que les changements survenus dans le langage du compositeur avant et après son séjour à Paris. Les analyses, bien que très riches de détails sur le langage musical, prennent un ton traditionnel très descriptif sur la formation des accords, leurs fonctions, les caractéristiques mélodiques de chaque pièce, l'effectif instrumental, ce dernier étant très intéressant dans le cas de Villa-Lobos car le compositeur a osé combiner les timbres des instruments à sa disposition.

Contrairement aux livres consacrés au style de la musique brésilienne, principalement centrés sur la figure de Villa-Lobos, le corpus d'ouvrages consacrés à l'*analyse formaliste* couvre divers compositeurs de différentes époques et de différentes esthétiques. On y trouve des analyses allant de l'œuvre de Bach, comme dans le livre de Homero de Magalhães (1924-1997), aux compositeurs du XX^{e} siècle, qu'ils soient européens comme dans le livre de Flo Menezes (1962-), américains dans celui de Valérie Albright, ou même brésiliens du Nord-Est chez Wellington Gomes.

---

[549] DINIZ, Jaime, dans VERSOLATO, Júlio César, *op. cit.*, p. 77.

« A última palavra sobre o que é tango brasileiro, a sua origem, a sua forma, creio que ainda não foi dada, nem eu poderia tentá-la nesse trabalho. E digo com certa mágoa. É necessário de um estudo mais sério para que se possa chegar realmente, ao que ele é, e poder afirmar desassombradamento de que procede e de que consta. Por enquanto, as opiniões somente sobre sua formação - não coincidem totalmente.

O tango parece ser , no caso brasileiro, uma transformação ou mesmo transfiguração, não do tango argentino, mas da habanera cubana, com influências do nosso maxixe […] Nazareth havia concebido o tango, conforme parece ter asseverado como « uma adaptação nacional da habanera ».

O distinto pianista Homero de Magalhães […] opina : « O tango brasileiro, o tanguinho como o chamavam, é m descendente direto da habanera e da polka ». E mais na frente « É preciso não confundir o ritmo do tango com o tango argentino, muito mais lento e descendente da milonga. Seu andamento é mais rápido que deste último e mais lento que o do maxixe (1870) que se usa confundir com o tanguinho ». (Traduction libre de l'auteur).

[550] VERSOLATO, Júlio César, *op. cit*., p. 77.

Dans son *J.S. Bach, Prelúdios e Fugas I*, Homero de Magalhães présente un travail très intéressant sur cette œuvre incontournable pour les pianistes. Lui-même professeur de piano et chercheur, il analyse en détail les thèmes, les textures, la métrique, le type de polyphonie et les techniques de contrepoint utilisés dans les *Préludes et fugues* du Premier Livre. En outre, il a rassemblé des informations très intéressantes que de nombreux pianistes d'aujourd'hui semblent ignorer. Dans le Prélude II (BWV 847), il établit une relation de proportion entre les *presto - adagio - allegro :* ces indications ont été faites, selon lui, par le compositeur ; il ne s'agit donc pas de quelque chose de subjectif. Pour reprendre ses termes :

> Philippe de Vitry (1291-1361) avait déjà abordé le problème des proportions et de la relation entre les valeurs dans son **Ars Nova Musicae** de 1325. Dans les danses anciennes comme la pavane (lente, dansée par les personnes âgées) et la gaillarde (rapide, dansée par les jeunes), le tempo était triplé dans la deuxième pièce. De même, dans la musique populaire, il y a souvent un triplement (**proportio tripla**) du tempo de la dernière danse. La **proportio dupla**, également très courante, a été conservée dans notre « alla breve » actuelle. Je crois que c'est le cas pour ce prélude : le **presto** est deux fois plus rapide que l'**allegro** et celui-ci est deux fois plus rapide que l'**adagio**[551]**.**

Magalhães fait ensuite l'analogie entre le rythme utilisé par Bach dans le thème de la Deuxième Fugue en do mineur (BWV 847) et un type de rythme appelé anapeste, qui serait « l'un des rythmes de base de la poésie grecque, composé de deux syllabes brèves et d'une syllabe longue, d'un caractère moins sévère et plus gracieux »[552]. Parfois, l'auteur adopte une approche historique pour expliquer l'aspect formel proposé par Bach. Un des exemples qu'il donne est celui du Prélude et de la Septième Fugue en Mi bémol majeur (BWV 852), dont les proportions semblent exagérées, le prélude étant plus long que la fugue. « Le prélude comporte trois parties, il est écrit dans le style de l'ancienne toccata du début de la période baroque. La toccata du XVII^{e} siècle est généralement composée de 3 à 5 parties qui alternent des mouvements lents et rapides. Ce prélude se compose, dans ce cas, d'un

---

[551] MAGALHÃES, Homero de, *J. S. Bach : Prelúdios e Fugas - I*, éditions Novas Metas, São Paulo, p. 27.

« Do problema das proporções e da relação entre os valores, já se ocupava Philippe de Vitry (1291/1361) em sua **Ars Nova Musicae** de 1325. As danças antigas como por exemplo a Pavana (lenta, dançada pelos mais velhos) e a Galharda (rápida, dançada pelos jovens), triplicavam o andamento da segunda peça. Igualmente, na música popular encontra-se frequentemente a triplicação (**proportio tripla**) do ritmo da última dança. A **proportio dupla**, também muito usual, conservou-se no nosso atual « alla breve ».

Creio ser este o caso deste Prelúdio : o **Presto** é duas vezes mais rápido que o **Allegro** e este, duas vezes mais rápido que o **Adagio ».** (Traduction libre de l'auteur)

[552] *Ibid*., p. 30.

« um dos ritmos básicos da poesia grega, compostos de duas sílabas breves e uma longa, de caráter menos severo, mais gracioso. » (Traduction libre de l'auteur).

Prélude, d'un Choral et d'une Fugue »[553]. En outre, les pièces sont très contrastées : le prélude présente une prédominance de degrés conjoints, tandis que la fugue présente de plus grandes distances, résultant d'arpèges brisés ; le prélude est *legato*, la fugue est *non legato*, le tout en plus de leur durée, qui a déjà été évoquée[554].

Valerie Albright, quant à elle, a publié le résultat des recherches pour son Master das un livre consacré au compositeur américain Charles Ives (1874 - 1954). C'est ouvrage[555] de 1999 est pionnier, d'une part parce qu'il n'y avait pas beaucoup de publications sur Ives en langue portugaise et, d'autre part, pour la discussion sur les directions prises par la recherche sur les œuvres du compositeur américain depuis la publication de *A Temporary Catalogue and Memos* par John Kirkpatrik, qui s'est consacré à l'organisation des partitions complètes, des brouillons, des lettres et des mémos d'Ives afin de rendre ce matériau accessible aux musicologues[556].

Grâce au cadre théorique qui s'appuie sur Burkholder[557], Cowell[558], Kirpatrick[559], tous spécialistes de l'œuvre du compositeur, l'autrice divise le livre en deux parties : la première est consacrée aux aspects biographiques qui ont contribué à la formation de Charles Ives et la seconde à l'analyse de ses œuvres. Le but est toujours de comprendre les nouveaux horizons ouverts par *A Temporary Catalogue and Memos*, mais aussi de faire percevoir au lecteur la véritable contribution de Charles Ives à la musique du XX^{e} siècle[560]. Tout au long de son texte, Valérie Albright montre comment Ives a utilisé, à sa manière, des techniques qui allaient être consacrées par Stravinsky et Schoenberg, comme l'atonalité[561], la polyrythmie et l'ostinato ou les rythmes asymétriques[562]. Son œuvre se caractérise également par l'utilisation de styles multiples, avec des passages par tons entiers

---

[553] MAGALHÃES, Homero, *op. cit.*, p. 77.

« O Prelúdio tem três partes e é escrito no estilo da velha Toccata do início do Barroco. A toccata seiscentista tem, em geral, de 3 a 5 partes que alternam movimentos lentos e rápidos. Este preludio compõe-se, no caso, de um Prelúdio, Coral e Fuga. » (Traduction libre de l'auteur).

[554] *Ibid*., p. 85.

[555] ALBRIGHT, Valerie, *Charles Ives : Uma Revisita* (Charles Ives : Une revisite), éditions Annablume, São Paulo, 1999

[556] *Cf. Ibid.*, p. 15-16.

[557] BURKHOLDER, J. Peter, *Charles Ives The Ideas behind the music*, Yale University Press, New Heaven, 1985.

Idem, « Quotation and emulation : Charles Ives' use of his models », *The musical quarterly,* vol. 71, 1985, p. 1 - 26.

Idem, « The critique of tonality in the early experimental music of Charles Ives », *Music Theory Spectrum*, vol. 2, nº 2, 1990, p. 203 - 223.

Idem, *All made of tunes : Charles Ives and the uses of musical borrowing*, Yale University Press, New Heaven, 1995.

[558] COWELL, Henry, *Charles Ives and his Music*, Oxford University Press, 2^{e} éd., New York, 1969.

[559] KIRKPATRICK, John, *A Temporary mimographed catalogue of the music manuscripts and related materials of Charles Edward Ives 1874-1954*, John Henrrick Jackson Library, New Haven, 1960.

Idem, « Charles E. Ives », *The New Grove dictionary of music and musicians*, Macmillan, v. 9, Washington, p. 414.

[560] ALBRIGHT, Valerie, *op. cit*., p. 17.

[561] *Ibid*. p., 97.

[562] *Ibid*. p., 123.

suivis de quarts de tons, créant des combinaisons musicales inhabituelles, parfois abstraites, parfois très concrètes, dans le sens d'une identification avec le matériau musical qu'il cite (Ives utilisait couramment des hymnes, des chansons populaires et également des rythmes de ragtime)[563]. Albright attire l'attention sur cette grande diversité de styles, car le compositeur peut utiliser une technique particulière pour un passage de l'œuvre sans qu'elle caractérise l'œuvre dans son ensemble. Elle donne comme exemple *Variations on America*, exemple précoce de l'utilisation de la bitonalité dans l'œuvre d'Ives. Cependant, cette œuvre ne comporte que 9 mesures bitonales, tout le reste étant clairement tonal. L'autrice estime qu'il est important de le préciser, afin d'éviter tout malentendu sur le caractère de la pièce dans son ensemble[564]. Dans ces cas de bitonalité/atonalité, elle applique *la théorie des ensembles* utilisée par Allen Forte comme outil d'analyse des ensembles mélodiques et harmoniques.

Albright n'a aucun doute sur le rôle important de Charles Ives dans les innovations que le langage musical a connues tout au long du XX^{e} siècle, et pense que son œuvre fera encore l'objet de nombreuses considérations sur la musique de son temps. Depuis la publication de *A Temporary Catalogue and Memos*, l'intérêt de la recherche pour la musique d'Ives s'est considérablement accru. Albright souligne également le travail important de la Charles Ives Society, qui œuvre à la promotion de la musique du compositeur et qui est à l'origine de la production croissante d'enregistrements et de concerts en direct.

Enfin, les ouvrages organisés autour d'une nouvelle analyse musicale brésilienne abordent, chacun à sa manière, des aspects liés au langage musical. Nous retiendrons ici deux ouvrages : *Beethoven, proprietário de um cérebro* (Beethoven, propriétaire d'un cerveau, 1979)[565] de Willy Corrêa de Oliveira(1979) et *Música* (Musique, 1983)[566] de Rodolfo Coelho de Souza, pour leur contenu et leurs aspects chronologiques.

Dans son livre consacré à Ludwig van Beethoven, le compositeur brésilien Willy Corrêa de Oliveira (1938-) aborde les mécanismes qui sont en jeu dans la création du sens musical en analysant la Sonate Op. 57, connue sous le nom d'*Appassionata*. *Beethoven, proprietário de um cérebro* est un livre qui présente un contrepoint de thèmes tournant autour de l'analyse du matériau musical, de la critique sociale, de l'analyse sémiotique suivant l'approche peircienne et de provocations.

---

[563] ALBRIGHT, Valérie, *op. cit*., p., 57.

[564] *Ibid*. p., 54.

[565] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Beethoven, proprietário de um cérebro* (Beethoven, propriétaire d'un cerveau), éditions Perspectiva, São Paulo, 1979.

[566] SOUZA, Rodolfo Coelho de, *Música*, Novas Metas, São Paulo, 1983.

En ce qui concerne l'approche musicale, l'auteur commence son enquête sur le contenu musical avec les *Variations Diabelli Op. 120*, sur un thème ternaire en rythme de valse. Selon lui, le véritable thème dont Beethoven s'est inspiré ne commence qu'avec la première variation, qui est une marche. Oliveira estime que, en transformant le rythme ternaire de valse initial en marche et en rejetant ainsi le thème initial, le maître viennois présente un exemple clair de négation du matériau musical d'origine[567].

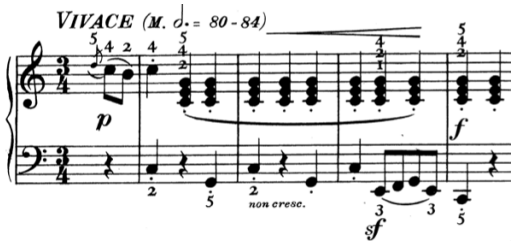


Figure 26 - Variations Diabelli - Thème (m. 1-4)



Figure 27 - Variations Diabelli - Variation n° 1 (m. 1-4)

A travers cet exemple, ainsi que d'autres présentés autour de l'*Appassionata*, l'auteur montre comment le matériau musical lui-même présente déjà des éléments propres à construire une chaîne de significations. Selon Oliveira, « Beethoven n'a pas écrit de belles mélodies ! Les mélodies de Beethoven sont des propositions tautologiques de paradigmes (bruts) du système tonal : gammes, fragments scalaires, arpèges, mouvements cadentiels »[568]. Ainsi, il nous montre comment tout le premier mouvement de l'*Appassionata* est construit sur les principes d'un motif ontogénique initial, qui se compose de deux principes de base : un arpège en fa mineur et un motif cadentiel. Selon Oliveira, Beethoven travaille comme un compositeur de musique contemporaine qui, ciseaux poétiques en main, manipule sa bande magnétique, faisant des incisions, des collages, des spatialisations et autres opérations[569].

---

[567] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit.*, p. 5.

[568] *Ibid.*, p. 15.

« Beethoven não escrevia belas melodias! [...] É que as melodias de Beethoven são proposições tautológicas de paradigmas (brutos) do sistema tonal: escalas, fragmentos escalares, arpejos, movimentos cadenciais. » (Traduction libre de l'auteur).

[569] *Ibid*., p. 103.



Figure 28 - Première partie du motif ontogénique du thème a (m. 1-2)



Figure 29 - Deuxième partie du motif ontogénique du thème a (m. 3-4)

Le deuxième thème, de caractère différent, dérive du premier mais l'arpège est présenté sur un accord majeur, de mouvement ascendant.

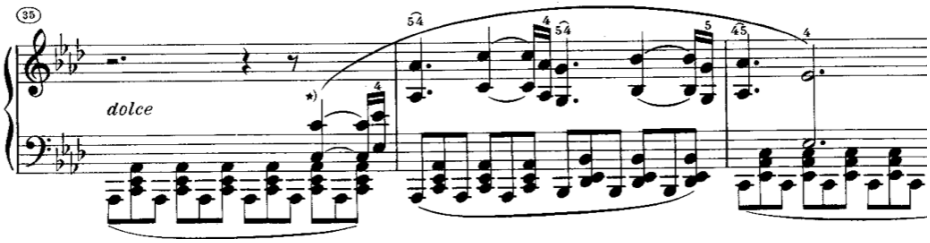


Figure 30 - Thème b (m. 35-37)

À partir de ce motif de base, Oliveira tire quelques conclusions liées à la continuité du discours de ce matériau. Avant même la fin de l'exposition du thème « a », celui-ci est brusquement interrompu par une impressionnante masse sonore d'accords qui y sont incorporés. L'intensité chez Beethoven a plusieurs significations, parmi lesquelles l'auteur souligne un niveau expressif dans lequel *« f »* pourrait être interprété comme une attitude résolue, désespérée ou tendue, tandis que *« p »* représenterait la tendresse, le calme ou la tristesse, un niveau cinétique de contraste dont l'origine se trouve dans une idée baroque de *tutti* (pour *« f »*) et de *solo* (pour *« p »*), et enfin un niveau lié aux axes de tension et de détente des séquences harmoniques[570].

[570] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit.*, p. 57.



Figure 31- Nuances et textures dans la réapparition du premier thème (m. 16 - 20)

Les indications de nuances, qui étaient auparavant du ressort de l'interprète, sont désormais écrites de la main même du compositeur. Beethoven transgresse ainsi une habitude en donnant à l'intensité (aux nuances) la même importance qu'à l'organisation des hauteurs. Ces différences d'intensité, liées au choix de la texture, donnent également une grande importance au timbre du discours. Au début de la pièce, le thème est présenté en *unisson*, *pianissimo*, à deux octaves d'intervalle, dans un registre bas-médium qui, selon Oliveira, suggère une « ambiance psychologique sinistre et sombre »[571]. Tout au long de la pièce, ce thème est présenté dans une autre harmonie, en « *pp* », à une octave d'écart. Dans une autre configuration encore, il est présenté accompagné d'une pédale en do, qui est la quinte de l'accord de fa mineur.

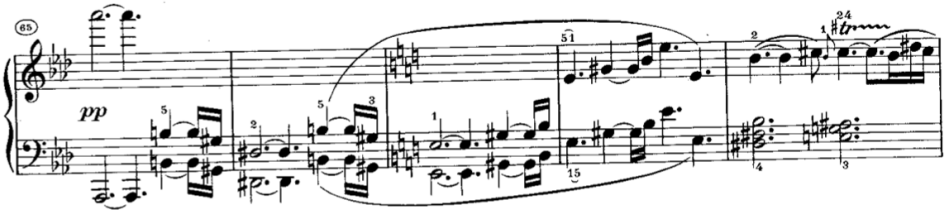


Figure 32 - Thème à l'unisson en octaves (m. 65-69)

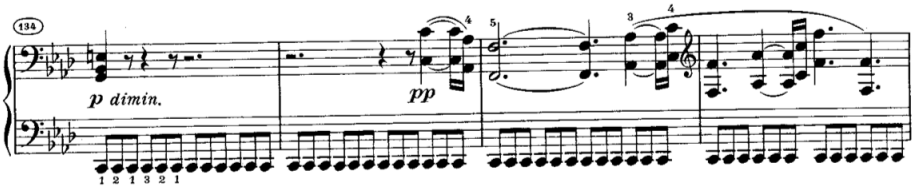


Figure 33 - Thème à l'unisson en octaves, accompagné de notes pédales (m. 134-137)

[571] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op.cit*., p. 93.

« ambiência psicológica sinistra e sombria » (Traduction libre de l'auteur).



Figure 34 - Thème a avec accompagnement harmonique dans la région grave (m. 110-112)

À travers ces exemples, on se rend compte que le texte musical est riche en aspects qui nous permettent d'établir un réseau de significations basé uniquement sur des aspects objectifs de la sonorité des thèmes (hauteur, intensité, tessiture, texture, etc.). Pour Oliveira, ces aspects font partie de la structure de l'œuvre et fonctionnent comme des agents qui donnent de la cohérence et de la cohésion au discours[572]. Un exemple clair est le contraste entre le thème initial de la basse mentionné plus haut et sa réapparition dans le registre aigu, sans les octaves et accompagné d'accords.



Figure 35 - Thème a dans le registre aigu (m. 210-212)

Dans le même sens, le contraste entre l'accompagnement harmonique dans le médium et le même accompagnement dans le grave est remarquable. Oliveira appelle ce procédé « modulation de timbre » (*modulação timbrística*) car il est responsable de la transformation du caractère lumineux vers un caractère antiphonique[573].

Il est intéressant de voir comment un compositeur du XX^e^ siècle, qui s'intéresse aux problèmes de la musique contemporaine au Brésil, décrit certains des processus techniques liés à la composition de Beethoven en utilisant une nomenclature appliquée aux processus de composition de la musique électroacoustique. En ce qui concerne la texture, il commente la granulation de l'accompagnement[574], les procédures d'augmentation et de diminution thématiques, il utilise le zoom in et le zoom out, ou certains crescendi et diminuendi, il utilise les termes fade in et fade out[575] et, pour le traitement des voix, parle de mixage et de stéréophonie. Peut-être utilise-t-il ces termes pour prouver son point de

[572] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit.*, p. 94-95.

[573] *Ibid.*, p. 95.

[574] *Ibid.,* p. 97.

[575] *Ibid*., p. 105 - 109.

vue selon lequel l'écriture de Beethoven est, d'une certaine manière, prémonitoire de ce qui se passera dans la musique du XX^e siècle[576].

Mais ce qui nous intéresse le plus ici, au-delà des aspects analytiques plutôt formels et des provocations, c'est l'approche du contenu. Selon Oliveira, les signes mentionnés ci-dessus ont une chaîne de communication qui peut être comprise dans un sens dénotatif (qui serait le sens littéral donné par le texte), connotatif personnel (le sens est donné à partir de la vision et de l'expérience musicale de l'auditeur) et connotatif collectif (lorsque les références à un symbole particulier ont un sens partagé par une communauté donnée)[577]. À partir de cette connotation personnelle, Oliveira s'élève contre la sentimentalité et l'appropriation personnelle de l'œuvre de Beethoven par la bourgeoisie. Cette provocation imprègne l'ensemble du livre. Voici ses mots :

> La production de « Ludwig van » est une manifestation **sémantique** indéniable, si on la comprend en termes de syntaxe. Outre le testament de son œuvre, qui souligne cet aspect dans chaque proposition, dans chaque séquence, il reste à vérifier ses intentions structurelles, comme le montrent les transformations évolutives imposées aux thèmes inscrits dans les cahiers. Dans ces carnets, nous trouvons les thèmes beethovéniens qui sont maintenant si chers aux propriétaires privés de Beethoven et qui se servent de sa musique pour mettre en scène leurs frustrations, leurs chagrins, leurs petites fantaisies, joies et amours…[578]

Cet extrait montre l'importance des éléments structurels du langage de Beethoven pour Oliveira qui, comme nous l'avons déjà mentionné, est également compositeur. En évoquant la syntaxe, il cherche à comprendre comment le langage musical communique quelque chose, mais aussi ce qu'il communique ; comment pouvons-nous décoder ces signes, qu'il définit comme « quelque chose remplaçant quelque chose (et non quelque chose succédant à quelque chose) » ?[579]. Pour lui, la compréhension ne passe pas par le sentimentalisme et l'émotivité, mais plutôt par la compréhension des structures musicales, qui ont une signification intrinsèque par elles-mêmes.

Pour répondre à ces questions, il présente trois approches sémiotiques. La première est une approche peircienne du signe qui, selon lui, peut être perçu d'un point de vue syntaxique, sémantique

---

[576] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit*., p. 98.

[577] *Ibid*., p. 32.

[578] *Ibid*., p. 144.

« A producão de « Ludwig van » é uma incontestável manifestação **semântica**, se entendida com uma equivalência da sintaxe. À parte o testamento de sua obra, sublinhando esse aspecto a cada proposição, a cada encadeamento, resta-nos ainda a verificação de seus propósitos estruturais, tais como transparecem nas transformações evolutivas impostas aos temas inscritos nos cadernos de notas. Nestes cadernos, encontramos os temas beethovenianos, hoje tão caros aos proprietários particulares de Beethoven, a ponto de servirem de música de **cena** (**incidental**) para as frustrações, mágoas, poucas fantasias, alegrias, amores … ». (Traduction libre de l'auteur).

[579] *Ibid.*, p. 9.

« alguma coisa substituindo alguma coisa (e não qualquer coisa seguindo qualquer coisa) ». (Traduction libre de l'auteur).

et pragmatique[580]. Selon lui, « la connaissance du code musical, en révolution permanente et historique, fournit une constellation concrète de significations »[581] qui peuvent à leur tour être mises en relation avec les passions émanant d'une œuvre donnée, mais seulement si elles passent par le crible de la syntaxe, puisqu'il considère que « le sens est fonction - décodable de façon univoque »[582].

Dans la deuxième approche sémiotique de l'ouvrage[583], Oliveira aborde le signe d'un point de vue dénotatif et connotatif, personnel et collectif. Le signe dénotatif est défini « selon la première définition du dictionnaire »[584], tandis que le signe connotatif-individuel est défini comme « une relation établie entre le décodeur et le signe, basée sur un contexte émotionnel et évaluatif individualisé »[585], et le connotatif-collectif comme « l'interprétation d'un signe sans tenir compte de ce qu'il indique apparemment, mais plutôt d'un état latent, lexicalisé par une communauté »[586]. Ces concepts ont également une dimension musicale, dans laquelle le niveau dénotatif est révélé objectivement par la structure de l'œuvre et, pour cette raison, l'auteur évoque une sémantique soutenue par la syntaxe) ; le niveau connotatif personnel peut varier considérablement en fonction de l'expérience personnelle de l'auditeur. Dans le livre, Oliveira présente des exemples d'interprétation de la sonate *Appassionata* qui vont d'une belle appréciation à l'évocation de souvenirs liés à un moment d'écoute de l'œuvre, comme dans le cas de la signification de mort/veille qu'il mentionne[587]. L'interprétation au niveau connotatif a un sens accepté collectivement et des significations différentes d'une communauté à l'autre. Oliveira cite le village de *Kumpkala*, où les habitants attribuent à l'*Appassionata* la signification d'une manifestation diabolique[588]. Si on présente ces cas de cette manière, il est clair que l'interprétation subjective peut s'éloigner du sens du texte musical. À propos de ces interprétations, l'auteur ajoute :

---

[580] Voir OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit.*, p. 9 - 12.

[581] *Ibid*. p. 11.

« o conhecimento do código musical, em revolução permanente, histórico, propicia uma constelação concreta de significações » (traducion libre de l'auteur).

[582] *Ibid*., p. 11.

« o significado é função - decodificável univocamente » (traducion libre de l'auteur).

[583] *Ibid.*, p. 31 - 36.

[584] *Ibid*., p. 33.

« segundo a definição primeira, dicionarizada » (Traduction libre de l'auteur)

[585] *Ibid*., p. 33.

« uma relação estabelecida entre o decodificador e o signo, a partir de um contexto emocional, avaliativamente individualizado » (Traduction libre de l'auteur).

[586] *Ibid*., p. 33.

« a interpretação de um signo sem que se considere o que aparentemente indica e sim um estado latente, lexicalizado por uma comunidade » (Traduction libre de l'auteur).

[587] *Ibid.*, p. 34.

[588] *Ibid.*, *op. cit*., p. 34-35.

> Ce qu'il faut souligner encore une fois, c'est que ces décodages ne révèlent rien sur le phénomène musical en tant que langage. Les décodages ne s'approchent pas du sens propre des éléments et de leurs articulations dans le processus compositionnel ; ils ignorent le fait historique et l'invention essentielle d'un langage poétique. Ce qui ressort de ces lectures, ce sont des tentatives de réduire et de rabaisser le langage poétique de la musique au langage verbal[589].

Oliveira souligne ainsi que le sens d'une œuvre musicale est présent dans sa structure et se révèle à travers l'interaction des éléments utilisés par le compositeur. Ainsi, le contenu d'une œuvre particulière a une signification unique et immuable, contrairement à l'esprit humain qui, selon le moment historique où il se trouve, peut avoir une vision et une approche différentes d'une œuvre musicale du passé[590].

Ces questions sont liées à la manière dont les signes musicaux sont interprétés. Pour élucider ces questions, Oliveira consacre une troisième partie à l'analyse sémiotique[591], dans laquelle il traite des catégories du signe. Selon la sémiotique de Peirce, le signe a trois façons de représenter un sens : le « Symbole » dans lequel « la relation entre le signifiant et le signifié est opérée par l'institution d'une contiguïté, d'une convention acceptée »[592], « l'Icône » dont « le signifiant est lié au signifié par la similitude entre eux »[593] et « l'Index » où « la contiguïté entre le signifiant et le signifié est directe »[594].

Sur le plan musical, la notation est une forme de symbole musical et la relation entre les notes dans un morceau donné est déjà porteuse de sens. L'auteur souligne que, même si cela n'est pas récurrent, certains morceaux peuvent aussi opérer une création de sens à un niveau symbolique, comme c'est le cas pour les hymnes nationaux[595]. L'icône musicale peut être comprise à travers la relation de similitude que l'aspect sonore établit avec les sons de phénomènes non musicaux, comme l'imitation du chant des oiseaux par une flûte, très utilisée dans les poèmes symphoniques, ou à travers

---

[589] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit.*, p. 35.

« O que deve mais uma vez ser ressaltado é que tais decodificações nada revelam do fenômeno musical enquanto linguagem. As decodificações não se aproximam do sentido próprio que tem os elementos e suas articulações no processo composicional; ignoram o fato histórico e a essencial invenção pertinente a uma linguagem poética. O que se infere de tais leituras são as tentativas de reduções e nivelamentos de uma linguagem poética à linguagem verbal ». (Traduction libre de l'auteur).

[590] *Ibid.*, p. 11.

[591] *Ibid.* p. 45 - 51.

[592] *Ibid.*, p. 45.

« a relação entre o significante o e o significado é operada pela instituição de uma contiguidade, uma convenção aceita ». (Traduction libre de l'auteur).

[593] *Ibid*., p. 45.

« significante se relaciona com o significado pela semelhança que se mostra entre ambos » (Traduction libre de l'auteur).

[594] *Ibid*., p. 45.

« a contiguidade existente entre o significante e o significado é direta » (Traduction libre de l'auteur).

[595] *Ibid*., p. 45 - 46.

les présupposés grammaticaux nécessaires à l'assimilation et à la transformation ; selon Oliveira, c'est dans ce texte musical que se trouve la valeur sémantique[596].

L'index musical, quant à lui, est l'événement sonore d'une performance musicale qui agit en tant que signifiant. La création de sens peut passer par trois instances : la première est le « proto-index », qui peut être présenté comme un premier niveau : appréhension de la sensation sonore ; dans un deuxième temps, prise de conscience des structures sonores, et troisièmement : connotations et attribution du contenu expressif. La deuxième, « l'inter-index », peut apporter des syntagmes extérieurs au discours sous forme de citations, de paraphrases ou de parodies ; enfin, « l'extra- texte » renvoie à des manifestations d'une autre nature, telles que des danses dont les gestes ne peuvent être traduits en paroles, mais seulement représentés par un geste musical[597]. Selon l'auteur :

> Le proto-index se totalise dans son immédiateté ; l'inter-index inclut des éléments extérieurs, mais de même nature linguistique ; l'extra-index dépasse lui aussi son immédiateté, se différenciant de l'inter-index par le fait que l'élément extérieur auquel il se réfère n'appartient pas au code musical. Plus précisément, alors que la contiguïté de l'inter-index établit des liens avec l'idiolecte (une sorte de synesthésie), l'extra-index renvoie à l'élément externe qui est à l'origine de sa contiguïté. Ce que nous constatons, c'est que, bien que la proto-indexicalité soit immanente à tout indice musical, une polarisation graduelle s'opère de l'intérieur vers l'extérieur (proto-index -> inter-index -> extra-index)[598].

Le livre *Música*[599], du compositeur et chercheur brésilien Rodolfo Coelho de Souza, s'inscrit dans la lignée de l'analyse sémiotique proposée par Willy Correa de Oliveira. Selon son auteur, la musique est organisée sur deux plans, reflétant ses questionnements personnels. D'une part, nous avons le musicologue qui écrit une première partie entièrement consacrée à des réflexions sur le langage musical, son fonctionnement et la manière dont les significations sont construites. D'autre part, nous avons le compositeur, qui consacre la deuxième partie de son approche à l'analyse de ses œuvres, qu'il ne considère pas comme un protocole explicatif de ses pièces, mais plutôt comme un exemple concret de l'incompatibilité de la traduction entre différents champs linguistiques, thèse qu'il construira tout au long de la première partie théorique et analytique. Selon Souza, la musique est un

---

[596] OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *op. cit.*, p. 47.

[597] *Ibid.*, p. 50 - 51.

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

« O proto-índice se totaliza em sua imediatidade; o inter-índice abarca elementos exteriores, mas de mesma natureza linguística; o extra-índice também ultrapassa sua imediatidade - diferenciando-se do inter-índice porque o elemento exterior a que se reporta não partence ao código musical. » Mais precisamente : enquanto a contiguidade do inter-índice estabelece liames com o idioleto (sorte de sinestesia), o extra-índice aponta para o elemento exterior que causou sua contiguidade. O que se verifica é que, a despeito da proto-indicialidade ser imanente a qualquer indice musical, uma gradativa polarização vai se efetuando de dentro para fora (proto-índice -> inter-índice -> extra-índice). » (Traduction libre de l'auteur).

[599] SOUZA, Rodolfo Coelho de, *Música*, éditions Novas Metas, São Paulo, 1983.

langage de nature iconique, alors que le langage verbal a un caractère symbolique, ce qui le rend impuissant en tant que traducteur face à la diversité des suggestions iconiques dans la musique[600].

La musique étant un phénomène sonore, le compositeur part de la définition que « le son est utilisé comme moyen de communication »[601], dont les signes peuvent être caractérisés comme un symbole, un indice ou une icône. Pour définir ces concepts et les illustrer par un exemple, l'auteur explique :

> Il s'agit de symboles sonores, par exemple : la sonnette de la porte (« il y a quelqu'un à la porte qui veut me parler »), le sifflet de l'arbitre de football (« faute ! »), la sonnerie du réveil (« c'est l'heure de se réveiller »). Ces signes sont qualifiés de symboles en raison de leur conventionalité, de l'arbitraire de la relation entre signifiant et signifié (pour un indigène qui n'a jamais utilisé une sonnette ou un réveil et qui ne connaît pas le football, il ne sera pas possible de décoder les symboles mentionnés). Il s'agit d'indices sonores, par exemple : le bruit d'un avion qui nous fait lever la tête (« un avion passe »), le bruit anormal d'un moteur de voiture (« le moteur est en panne »), le silence d'un aspirateur que l'on tente de mettre en marche (« l'aspirateur n'a pas démarré »). Ces signes sont qualifiés d'indices en raison de leur relation de contiguïté factuelle avec le référent, relation non conventionnelle (nous disons qu'il n'y a pas de conventionalité parce que chaque fois qu'un moteur tourne, il doit faire du bruit, c'est-à-dire qu'il y a une causalité, une relation de cause à effet.) [...]
>
> Un signe sonore est iconique lorsqu'il renvoie à un autre son par une relation d'analogie. Un roulement de timbales peut signifier « bruit de tonnerre », un froissement de cellophane dans une bande-son de cinéma peut signifier « feu qui brûle », le bruit blanc d'un synthétiseur peut signifier « bruit du vent »[602].

L'auteur souligne un point très important à propos des concepts que nous venons de présenter. Lorsqu'il s'agit de communication au sein d'un discours musical, les éléments mentionnés ci-dessus sont dépouillés de leurs valeurs attribuées par les catégories de la sémiotique car ils sont insérés dans

---

[600] SOUZA, Rodolfo Coelho de, *op. cit*., p. 5.

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

« o som é utilizado como suporte de comunicação »

(Traduction libre de l'auteur)

[602] *Ibid*., p. 7 - 8. « São símbolos sonoros, por exemplo: o toque da campainha da porta da casa (« há alguém na porta que deseja falar comigo »), o apito do juiz de futebol (« falta ! »), o toque do despertador (« hora de acordar »). Esses signos são classificados como símbolos pela sua convencionalidade, pela arbitrariedade na relação entre significante e significado (para um indígena que nunca usou uma campainha, um despertador e não conhece o jogo de futebol, não será possível decodificar os símbolos mencionados).
São índices sonoros, por exemplo: o barulho do avião que nos faz olhar para cima (« está passando um avião »), o barulho estranho no motor do automóvel (« o motor quebrou »), o silêncio de um aspirador de pó que acabmos de ligar (« o aspirador não funcionou »). Esses signos são classificados como índices devido a uma relação de contiguidade de fato entre o referente e o signo, uma relação não convencional (dizemos que não há convencionalidade pois toda vez que um motor funciona ele deve fazer barulho, isto é, há uma causalidade, uma relação de causa e feito. […]

O signo sonoro será icônico quando remeter o significado para outro som, através de uma relação de analogia. Um rufar de tímpanos pode significar « barulho de trovões », o amarfanhar de papel celofone numa trilha sonora de cinema pode significar « fogo ardendo », um ruído branco de sintetizador pode significar « barulho de vento ». » (Traduction libre de l'auteur).

un autre contexte. Ainsi, Souza explique qu'un coup de sifflet dans une situation de concert ne signifie pas « faute », puisqu'il ne s'agit plus d'un match de football et que sa signification n'est donc pas révélée par les catégories de la sémiotique, mais plutôt par les mécanismes d'articulation du langage musical[603]. Le langage est constitué d'un système de signifiants et de signifiés, et la musique n'est pas différente.

Souza présente quelques points de vue sur ce que la musique exprime. Tout d'abord, il aborde l'idée que la musique est un véhicule pour l'expression des sentiments, une idée partagée non seulement par des compositeurs tels que Vincent d'Indy, mais aussi par la sémiotique de Roland Barthes. Souza est très réticent à l'égard de la fonction d'expression des émotions et de la nécessité de traduire le langage musical en langage verbal, car ce processus est irréalisable. Ce qui se passe, c'est que « le code linguistique fonctionne avec des signes symboliques, dont la syntaxe fonctionne par contiguïté (logique formelle), tandis que la musique, qui manipule des signes non symboliques, fonctionne à son niveau paradigmatique par similarité (infralogique ou logique « piagétienne » des actions) »[604].

Dans les années 1980, période pendant laquelle le livre a été publié, les courants sémiotiques contemporains s'attachaient à expliquer les mécanismes de la signification par des moyens syntaxiques plutôt que sémantiques. Souza conçoit le sens comme une « unité culturelle insérée dans un système »[605] dans lequel, à travers la notion d'interprétant, le sens d'un signe est un autre signe et ainsi de suite, générant une chaîne de relations entre eux[606].

Grâce au concept de non-additivité de la doctrine gestaltiste, selon laquelle le tout n'est pas égal à la somme des parties, Souza comprend que le signe est constitué de petits noyaux porteurs de sens et reconnaît qu'il ne s'agit que de reconnaître une articulation qui a été refusée à la musique. Ce processus de reconnaissance se fait à travers la perception du signe sonore puisque la musique, comme les arts visuels, est formée par un langage dans lequel « un signifiant n'existe que lorsqu'il est perçu par les sens comme un tout unifié par ses relations internes »[607]. Le signe musical est donc

---

[603] SOUZA, Rodolfo Coelho de, *op. cit.*, p. 8.

[604] *Ibid.*, p. 10.

« o código linguístico opera com signos simbólicos, cuja sintaxe opera por contiguidade (lógica formal), enquanto a música, manipulando signos não simbólicos, opera em se nível paradigmático por similaridade (infra-lógica ou lógica das ações piagetiana) » (Traduction libre de l'auteur).

[605] *Ibid.*, p. 11.

« unidade cultural inserida em um sistema » (Traduction libre de l'auteur).

[606] *Ibid.*, p. 11.

[607] *Ibid.*, p. 15.

« só existe um significante quando este é percebido pelos sentidos como um todo unificado por suas relações internas. » (Traduction libre de l'auteur).

reconnu comme une structure, composée de catégories de signes homologues à celles des arts visuels (ligne droite, point, cercle, etc.), formant ainsi une structure iconique[608].

Ces signes constituent à leur tour un répertoire conservé dans la mémoire et transmis par la tradition au sein d'une communauté donnée. De plus, ce réservoir de codes n'est pas uniforme, puisque son utilisation peut être manipulée différemment d'un compositeur à l'autre, d'une œuvre à l'autre, générant ainsi de nouveaux signes[609].

L'auteur applique certains de ces concepts à l'analyse de ses œuvres. Sa pièce « *3 Ñe'eng* »[610] témoigne du soin que Souza met à montrer les signes d'une manière très apparente. Ainsi, dans cette pièce d'influence indigène, il ne prend pas la peine de citer un thème indigène, répétant ce qu'il considère comme une erreur d'acculturation des signes, si souvent utilisée par les nationalistes. Il se contente d'une allusion idéologique. « *3 Ñe'eng* » a un motif génératif ancré dans la tierce mineure :

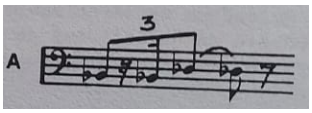


Figure 36 - Motif principal de « 3 Ñe'eng »

A partir de cette cellule, le compositeur construit quatre matrices scalaires, qui constituent les classes présentes dans l'œuvre. Il s'agit de :

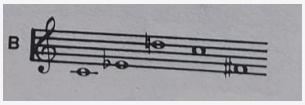
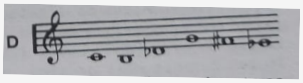
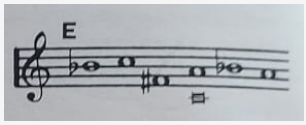
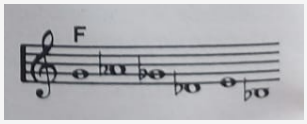
Matrice principale (originale)	Deuxième matrice	Troisième matrice	Quatrième matrice
			
	Nouvelles notes Si, re^{b}, sol	Nouvelles notes : Si^{b}, la	Renversement des notes de la deuxième matrice

Tableau 14 - Variations de la matrice original de « 3 Ñe'eng »

La matrice principale, qu'il appelle originale, est construite sur un axe de base « do », où toutes les notes sont liées. Le compositeur crée une hiérarchie d'intervalles composée d'une tierce mineure (première valeur hiérarchique), comme on peut le voir dans la relation « do-mi^{b} », d'une seconde majeure (deuxième valeur hiérarchique), dans la relation « do-ré » et d'une seconde mineure (troisième valeur hiérarchique), résultant du renversement de l'intervalle de septième majeure « mi^{b}-

608 SOUZA, Rodolfo Coelho de, *op. cit.*, p. 17

609 *Ibid.*, p. 19.

610 Terme de la tribu *Kamayurá* signifiant langue, mais aussi « don divin accordé uniquement aux hommes et aux oiseaux ». Voir SOUZA, Rodolfo Coelho de, *Música*, éditions Novas Metas, São Paulo, 1983, p. 61.

ré ». Ces valeurs hiérarchiques seront présentes dans les autres matrices, comme nous le verrons plus loin[611].

La deuxième matrice renvoie aux mêmes valeurs hiérarchiques que la matrice d'origine. Ici, nous avons une matrice avec une seconde mineure (« do-si »), qui est la troisième valeur dans la hiérarchie de la matrice originale, une seconde majeure (« si-re^{b} ») qui est la deuxième valeur dans la hiérarchie originale, une seconde mineure (« do-re^{b} »), troisième valeur hiérarchique, une seconde mineure (« sol-fa$^{\#}$ »), deuxième valeur hiérarchique, et une tierce mineure (« fa$^{\#}$-mi^{b} ») qui est la première valeur hiérarchique. À noter que cette matrice introduit de nouvelles notes, telles que « si », « re^{b} » et « sol », ce que Souza appelle redondance harmonique, puisque le « sol » est présent dans la série harmonique de « do » et qu'il occupe ici la position de « do », quatrième note de la matrice originale[612].

La troisième matrice a un point de départ différent des précédentes, c'est-à-dire qu'elle ne commence pas par la note « do ». Parmi les relations mises en évidence par l'auteur, on trouve une seconde majeure (« si^{b}-do »), deuxième valeur hiérarchique, une quarte augmentée qu'il explique comme une ellipse d'une double tierce mineure qui est la première valeur hiérarchique, une tierce mineure (« fa$^{\#}$-la »), premier intervalle de la hiérarchie, rétablissant ainsi la prédominance des tierces mineures, et une seconde mineure (« la-si^{b} »), troisième valeur hiérarchique[613].

Dans la quatrième matrice, le compositeur abandonne « do » et le remplace par la note qui s'en rapproche le plus, c'est-à-dire « sol ». En ce qui concerne les hiérarchies, nous avons une seconde mineure (« sol-la^{b} »), troisième valeur hiérarchique, une seconde majeure (« sol^{b}-la^{b} »), deuxième valeur hiérarchique, une quarte (« sol^{b}-re^{b} »), intervalle sonore qui apparaît pour la première fois, une tierce mineure (« re^{b}-mi »), première valeur hiérarchique, suivie d'une quarte augmentée (ou d'une double tierce mineure, « mi-si^{b} »)[614].

Notons qu'ici, la matrice B, dont l'axe principal est « do », et la matrice F, dont l'axe principal est « sol », n'ont pas de relation de tonique et de dominante l'une avec l'autre. Elles n'ont qu'une relation de similitude due au phénomène acoustique de la série harmonique[615].

Ces relations de petits intervalles constituent ce que Souza appelle le noyau structurel du discours. C'est en connaissant chacune de ces relations entre un signe et un autre qu'il est possible d'établir les relations de sens. Dans l'analyse présentée dans le livre, l'auteur n'analyse que les

---

[611] SOUZA, Rodolfo Coelho de, *op.cit.,* p. 62.

[612] *Ibid.*, p. 63.

[613] *Ibid.*, p. 64.

[614] *Ibid.*, p. 65.

[615] *Ibid.*, p. 65.

relations de hauteur, mais il explique qu'il est également nécessaire d'inclure d'autres caractéristiques, telles que le rythme et la métrique. Les relations esquissées ci-dessus ne représentent que les 11 premières mesures de la première section de l'œuvre, et pourtant elles présentent déjà des significations importantes de l'énoncé, qui seront transformées par des variations au cours de l'œuvre. En ce qui concerne l'analyse, la perception et l'assimilation de ces informations, Souza explique :

> L'écoute de l'œuvre, qui nous permettra, par la perception, de reconnaître les relations significatives de la musique en question, est évidemment la meilleure façon (et peut-être la seule) d'en approcher le sens esthétique. En reconnaissant l'infaisabilité de l'inter-traduction des champs linguistiques, comme un fait qui englobe le problème analytique (et comme une contradiction avec le projet de ce livre), nous chercherons un modèle synthétique-analogique de la connaissance, virtuellement plus efficace, à partir de l'écoute elle-même[616].

2.2 Une approche du contenu expressif

Comme nous l'avons vu plus haut, la musicologie brésilienne du XX^e^ siècle a suivi plusieurs approches, entre autres historique-littéraire, ethnomusicologique et analytique-musicale ; parmi ces approches, il convient de mentionner les travaux qui se sont concentrés sur le langage musical et les mécanismes de création de signification.

Cependant, d'après notre enquête bibliographique, il nous semble que ce n'est que depuis les années 2000 que la communauté musicologique brésilienne s'est orientée vers les théories de la signification musicale, dont les pionniers ont été Acácio Piedade et, plus récemment, Paulo de Tarso Salles, comme nous le verrons plus loin. Comme nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, les topiques ou les intonations sont étroitement liés à un contexte social et historique. La valeur sémantique attribuée à un trait musical particulier peut être déterminée par le rôle que la musique jouait dans la vie d'une collectivité, par le timbre des instruments utilisés, par l'imitation d'une caractéristique présente dans une manifestation musicale particulière, entre autres facteurs. En ce qui concerne le Brésil et la musique populaire qui a influencé les compositeurs du XX^e^ siècle, dont Camargo Guarnieri fait partie, certains auteurs, comme Mário de Andrade et Renato Almeida, ont tenté de catégoriser la fonction de ces manifestations. Alors que Ratner divise les sujets en catégories

---

[616] SOUZA, Rodolfo Coelho de, *op.cit.*, p. 65.

« A audição da obra, que permitirá, via percepção, o reconhecimento das relações significantes da música em questão, é obviamente a melhor (e talvez a única) maneira de abordar o seu significado estético. Reconhecendo-se a inviabilidade da inter-traduçvão de campos linguísticos, como fato que abrange o problema analítico (e como contradição ao projeto deste livro), procurar-se-á um modelo de conhecimento de feição sintética-analógica, virtualmente mais eficiente, partindo-se da própria audição ». (Traduction libre de l'auteur).

de danse, de styles et d'expressions, les auteurs brésiliens ont trouvé leurs propres catégories. Nous pensons que la classification qu'ils proposent est similaire aux catégories de Ratner ; nous y reviendrons.

2.2.1. Catégorisation de la musique brésilienne par Mário de Andrade : musique socialisée et musique individualisée

Au début de ce chapitre, nous avons vu comment les topiques proposés par Leonard Ratner[617], repris et développés par d'autres auteurs comme Raymond Monelle, Kofi Agawu et Márta Grabócz, sont soumis à un critère socio-historique. Par exemple, les topiques militaires ou de chasse, très présents dans la musique du XVIII^e^ siècle, présentent des éléments musicaux qui étaient connus des auditeurs de ce moment historique particulier, dans une société particulière : française, allemande, etc. Monelle, dans *The Musical Topic : Hunt, Military and Pastoral*[618], montre comment certaines figures mélodiques pour cor ont été documentées dans des manuels de chasse français et allemands, tels que *Jäger-Practica*[619], *Der vollkommene teutsche Jäger*[620], *La Vénerie*[621], pour être ensuite reprises par des compositeurs tels que Haydn, Mozart, Clementi et d'autres[622]. Dans le cas du Brésil, certaines des danses populaires typiques du pays ont été documentées par les différents voyageurs qui sont venus découvrir ces nouvelles terres tropicales. Les Allemands Johann Baptist von Spix (1781-1827) et Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), par exemple, ont visité différents États brésiliens entre 1817 et 1820 afin d'étudier la faune, la flore et les coutumes du pays, y compris les fêtes populaires. Le matériau qu'ils ont recueilli est à l'origine du livre *Reise in Brasilien*[623], une mine d'informations. Les auteurs décrivent les types de danses qu'ils ont vus, les types de musique qu'ils ont entendus, les instruments utilisés et expliquent comment s'est déroulé ce qu'ils observaient. Cependant, vu l'époque, ils n'ont pas eu une démarche musicologique à proprement parler. C'est Mário de Andrade, un siècle après Spix et Martius, qui fera un véritable travail de pionnier pour la compréhension et l'approfondissement de la musique populaire du pays. Dans son œuvre musicale fondatrice, *Ensaio sobre a música brasileira* (Essai sur la musique brésilienne, 1928), il caractérise

[617] Sur la base des traités des XVII^e^-XIX^e^ siècles.

[618] MONELLE, Raymond, *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

[619] DÖBEL, Heinrich Wilhelm, *Neueröffnete Jäger-Practica,* Heinsius, Leipzig, 1783 [1754].

[620] FLEMMING, H. F. von., *Der vollkommene teutsche Jäger,* 2 vols, Martini, Leipzig, 1724.

[621] FOUILLOX, Jacques du, *La vénerie de Jacques du Fouilloux,* l'Augelier, Paris, 1606 [1561].

[622] Voir MONELLE, Raymond, *op. cit.*, p. 35 - 58.

[623] SPIX, Johann Baptist von, MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von, *Reise in Brasilien*, 3 tomes, George Jacquet's Verlagsbuchhandlung, Augsburg, 1834.

certaines des manifestations musicales de la tradition populaire brésilienne sur la base d'une division entre musique socialisée et musique individuelle.

Le caractère social est une constante très forte dans l'œuvre d'Andrade. Le social est parfois revisité sous l'angle de la collectivité, d'interprètes aussi bien que d'auditeurs, nécessaire à la création musicale qui, selon lui, est le plus collectif des arts[624]. Il considère donc la collectivité comme un aspect social qui contribue à unir les gens dans la création d'une identité culturelle. À cet égard, il considère que la musique est « celle qui unit, socialise le plus le peuple, transforme le plus l'individu en un véritable être républicain »[625]. Andrade évoque toujours la responsabilité sociale des compositeurs brésiliens : il avertit que leur musique doit être imprégnée d'éléments populaires afin de pouvoir communiquer avec le peuple. En ce qui concerne la musique brésilienne et l'importance sociale du compositeur, il souligne :

> Le critère actuel de la musique brésilienne ne doit pas être philosophique, mais social. Il doit être un critère de combat. La nouvelle force qui est volontairement gaspillée pour une raison qui ne peut être que vaine (autosatisfaction, lâcheté ou prétention) est une force antinationale et falsificatrice.
>
> Et alors ? Si nous imaginons, avec bon sens, un artiste brésilien sentant en lui la puissance du génie, comme l'ont fait Beethoven et Dante, alors il est clair qu'il doit faire de la musique nationale. Car en tant que génie, il sera inévitablement capable de trouver les éléments essentiels de la nationalité (Rameau, Weber, Wagner, Moussorgski). Sa musique aura donc une énorme valeur sociale. Sans rien perdre de sa valeur artistique, car il n'y a pas de génie, aussi national soit-il (Rabelais Goya Whitman Hokusai), qui ne fasse partie du patrimoine universel. Et si l'artiste fait partie des 99 % d'artistes dépourvus de génie, alors il doit vraiment faire de l'art national. Parce que s'il rejoint l'école italienne ou française, il ne sera qu'un élément de plus dans le lot, alors que dans l'école des débutants, il sera un bienfaiteur nécessaire. César Cui serait ignoré s'il n'avait pas joué un rôle dans la formation de l'école russe. Turina est d'une importance universelle. Son nom est indispensable à l'école espagnole. Tout artiste brésilien qui fait actuellement de l'art brésilien est un être efficace avec une valeur humaine. Celui qui fait de l'art international ou étranger, s'il n'est pas un génie, est inutile, nul. Et c'est un crétin solennel[626].

---

[624] ANDRADE, Mário de, *Música do Brasil*, éditions Guaíra Limitada, Curitiba, 1941, p.13.

[625] ANDRADE, Mário de, *Música, doce música*, (Musique, douce musique), L.G. Miranda, São Paulo, 1934, p. 355.

[626] ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), éditions EDUSP, São Paulo, 2020, p. 66.

« O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão »é uma força antinacional e falsificadora. E arara. Porque, imaginemos com senso comum « se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussogsky). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e

Mário de Andrade voyait une grande richesse mélodique et formelle dans la manière de chanter et de jouer le *coco*[627], les *fandangos*[628] de São Paulo et la poésie des *martelos*[629]. Il a ainsi incité les compositeurs à s'inspirer de cette richesse présente sur le territoire brésilien, il a attiré leur attention sur la richesse du chant choral, qui est une grande force sociale, capable d'intégrer les gens en tant que nation[630]. L'époque où il rédigeait ses chroniques, *Ensaio*, *Música do Brasil*, entre autres, est celle où se consolide cette façon de penser le Brésil sur le plan musical. Andrade était infatigable et conseillait toujours aux compositeurs contemporains d'étudier le folklore brésilien. Cependant, la musique socialisée à laquelle le compositeur fait référence dans l'*Ensaio* est la musique faite collectivement. La deuxième partie de l'*Ensaio*, consacrée aux exemples musicaux de ses recherches, est composée de *cantos infantis* (chansons enfantines), *cantos de trabalho* (chants de travail), *danças* (danses), *danças dramáticas* (danses dramatiques), *cantos religiosos* (chants religieux), *cantigas militares* (chants militaires), *cantigas de bebida* (chansons à boire) et *cocos.*

Ces catégories proposées par Mário de Andrade comportent d'autres subdivisions internes. Les chansons pour enfants sont divisées en deux types, l'*acalanto* et les *canções de roda*, tandis que les chants de travail comprennent les chansons de maçons et d'usine. Mário de Andrade présente ensuite les danses, telles que la *samba*, le *fandango*, le *batuque*[631], le *quadrille*[632], la valse, la mazurka, et les danses dramatiques, telles que le *reisado*[633], le *pastoril*[634] et le *maracatu*[635]. La différence entre les danses et les danses dramatiques est que ces dernières se caractérisent par un ensemble de danses différentes, organisées comme une suite et reliées par une intrigue dont le thème est d'origine populaire[636].

---

necessário. César Cui seria ignorado se não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta » (Traduction libre de l'auteur).

[627] Le *coco* est un rythme et une danse originaires de la région du Nord-Est brésilien.

[628] *Fandango*: nom générique qui recouvre diverses danses rondes de São Palo, Paraná et Rio Grande do Sul, mais aussi bal populaire où l'on exécute des danses régionales et où les claquettes sont plus ou moins constantes.

[629] *Martelo* : procédé de chant particulier utilisé par les chanteurs du Nord-Est.

[630] ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), éditions EDUSP, São Paulo, 2020, p. 108 - 109.

[631] *Batuque* : dans la ville de Tietê, à São Paulo, il existe une *samba* dans laquelle les danseurs sont disposés en lignes opposées, les hommes d'un côté, y compris les instrumentistes, et les femmes de l'autre.

[632] *Quadrilha :* danse de salon à deux, d'origine française, qui se danse également en plein air au Brésil, lors des fêtes de juin en l'honneur de Saint Jean, Saint Antoine et Saint Pierre.

[633] *Reisado* : la danse du *reisado* est formée par un groupe de personnes, y compris des musiciens, des chanteurs et des danseurs, qui racontent le cycle de Noël.

[634] *Pastoril :* danse dramatique pratiquée dans le Nord-Est pendant les fêtes de Noël.

[635] *Maracatu* : cortège de carnaval du Pernambouc, cortège royal qui danse dans les rues au son d'instruments à percussion.

[636] ANDRADE, Mário de, *Danças Dramáticas do Brasil* (Danses dramatiques du Brésil), 2ème édition, éditions Itatiaia, Belo Horizonte, 2002, p. 71.

Ensuite, l'auteur fait référence à la musique « individualisée ». Les genres présentés par le compositeur sont constitués de pièces qui peuvent être chantées et accompagnées d'un instrument, ou seulement instrumentales, comme le *lundu*[637]. Quand les fonctions de chant et d'instrument sont confiées à la même personne, nous parlons alors d'un chanteur-joueur. Dans le cas des *desafios*[638] ou des *toadas caipiras*[639], il peut y avoir deux chanteurs-joueurs, formant un ensemble connu sous le nom de *dupla caipira* (duo de paysans), très fréquent dans l'État de *São Paulo*. Les genres présentés par le compositeur sont les *estribilhos*[640] (pour solistes ou chant choral), les *toadas*, les *martelos*, les *desafios*, les *chulas*[641], les *lundus*, les *modinhas*[642] et les *pregões*[643].

Selon le musicologue Paulo de Tarso Salles, la méthodologie proposée par Mário de Andrade est fondée sur des notions historico-sociales, géographiques, psychologiques et musicologiques et offre une division basée sur l'expérience sociale des participants[644]. Bien qu'il n'y ait pas de discours évoquant le contenu sémantique musical, cette division nous fournit des éléments importants concernant le contexte (région du Brésil, intervalles musicaux caractéristiques, motifs rythmiques, transcription des textes chantés). À partir de ces données, il est possible de voir ce qui a inspiré les compositeurs et la manière dont ils ont utilisé cette source populaire ; nous verrons cela dans la troisième partie.

2.2.2. Catégorisation des chansons brésiliennes par Renato Almeida : sentimentales, récits lyriques, *brejeiras*, chansons religieuses, satiriques, de travail, de divertissement, militaires, sportives, chansons enfantines, chants funèbres

Le musicologue Renato Almeida (1895-1981) s'est lui aussi intensivement consacré à la recherche folklorique. Dans le cadre de ses recherches, il a également écrit des ouvrages consacrés au patrimoine musical qui s'est constitué au Brésil depuis la colonisation jusqu'à l'époque où il

---

637 *Lundu* : chanson et danse populaires au Brésil au XVIII[e] siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

638 *Desafio* : le *desafio* (défi) est le moment de la *cantoria* dans lequel les deux *violeiros* (guitaristes) se confrontent à travers de la poésie chantée et improvisée.

639 *Toada :* chanson sans forme fixe. Se distingue par son caractère généralement mélancolique, triste et traînant.

640 *Estribilho* : ritournelle, phrase ou période mélodique répétée fréquemment. Dans les chansons populaires, l'*estribilho* a sa place, toujours répétée comme une clause à la fin de chaque strophe.

641 *Chula* : la *chula* est une danse de groupe en rond, où les hommes et les femmes se positionnent de façon alternée et chantent.

642 *Modinha* : la *modinha* est un genre de la chanson brésilienne de caractère lyrique et sentimental.

643 *Pregão*: le petit air avec lequel les vendeurs ambulants annoncent leurs marchandises.

644 SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018, p. 226.

écrivait, entre autres *História da Música Brasileira*[645], dont la première édition date de 1926 et la seconde de 1942, et *Compêndio de História da Música Brasileira*[646], publié en 1948.

Dans la deuxième édition de son *História da Música Brasileira*, il développe une étude approfondie de la musique brésilienne. Pour ce faire, il divise l'ouvrage en deux parties, l'une consacrée à la musique populaire brésilienne et l'autre à l'histoire de la musique brésilienne. Il est intéressant de noter que la musique populaire est dissociée de l'histoire de la musique brésilienne qu'il se propose de relater. Cette vision de la musique brésilienne est encore présente aujourd'hui, et c'est peut-être pour cette raison que de nombreux ouvrages consacrés aux compositeurs de cette génération dite moderniste-nationaliste n'osent pas aborder plus clairement l'utilisation du matériau populaire dans la création d'œuvres de concert. La formation académique axée sur la musique de concert n'ose pas s'aventurer dans ce domaine de la musique dite populaire. La formation de celle-ci serait similaire à celle du jazz, avec beaucoup de place pour l'improvisation, beaucoup de choses apprises d'oreille (ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de structuration, d'écoles ou de méthodes) : cela peut conduire à des réalisations très diverses d'un même type de musique, rendant difficile la systématisation et le cadrage des aspects musicaux qui composent un genre ou un style musical particulier. Pour en revenir à l'analyse du livre, Almeida se concentre, dans son approche de l'histoire de la musique brésilienne, sur les aspects de la musique religieuse de la période coloniale, puis passe par quelques compositeurs importants de l'Empire brésilien comme Carlos Gomes, des compositeurs d'inspiration romantique européenne comme Henrique Oswald (1852-1931) pour arriver à ses contemporains, parmi lesquels nous aimerions souligner un sous-chapitre entièrement consacré à la biographie de Camargo Guarnieri et aux caractéristiques de ses œuvres.

Après une brève biographie de Guarnieri, Almeida formule quelques considérations qui intéressent directement notre recherche, non seulement parce qu'elles concernent notre compositeur, mais aussi en raison des remarques faites sur le caractère de ses œuvres. Selon l'auteur, le langage de Camargo Guarnieri, depuis ses œuvres de jeunesse, est imprégné du lyrisme typique des *modas de viola*[647] de São Paulo et de cellules mélo-rythmiques issues de cette même racine, toujours présentées de manière très originale grâce à sa dextérité technique[648]. Comme le déclare Almeida :

---

[645] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition, éditions F. Briguiet & Comp, Rio de Janeiro, 1942.

[646] ALMEIDA, Renato, *Compêndio de História da Música Brasileira* (Compendium de l'histoire de la musique brésilienne), 1ère édition, éditions F. Briguiet & Cia, Rio de Janeiro, 1948.

[647] *Moda de viola* : au Brésil, il s'agit d'un type de chanson rurale qui semble se limiter aux États de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás et Rio de Janeiro..

[648] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition, éditions F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942, p. 474 - 475.

> Les qualités essentielles du style de Camargo Guarnieri sont le lyrisme sentimental qui l'a conduit à exprimer la profonde tristesse du peuple, laquelle se manifeste dans les *toadas* et les *modas* de la campagne de São Paulo ; la pureté, le naturel et la préoccupation de ne ressentir que la musique, que l'on pourrait qualifier de souci du son pour le son ; la polyphonie, qui le caractérise tant et dont il tire subtilement parti pour accentuer ses intentions psychologiques. {..} Dans sa *Sonate pour violoncelle et piano*, par exemple, puisant dans des inspirations populaires, des réminiscences de *maxixe*, de *modinhas*, de *choro*, de mélodies amérindiennes, il a créé une page d'une grande beauté, dominée par des accents mélancoliques, où la force intérieure fait oublier le travail de l'artiste, qui est musicalement admirable. Ainsi, l'Andante de la *Sonatina* pour piano, une *modinha*, dans un mouvement « *bem dengoso* » (très tendre), est « un véritable portrait du Brésil en musique », comme l'a dit le professeur Sá Pereira. Et d'ajouter : « Par sa saveur populaire, la *modinha* plaira à tout débutant, mais la maîtrise du travail en contrepoint lui assure le respect des musiciens »[649].

Sa vision de la musique populaire brésilienne a été et continue à être d'une grande importance pour la recherche dans ce domaine. Almeida présente six chapitres[650] qui couvrent les différentes formes d'expression musicale du *populário*/folklore, les instruments utilisés dans chaque genre, ainsi que leurs origines et leurs transformations au fil du temps. En traitant de la formation de cette musique brésilienne, il met l'accent sur le caractère mélancolique dans la formation de la chanson populaire :

> Chez les nouveaux peuples, la chanson populaire est venue avec le conquérant : elle reflète la douleur de l'adaptation qui a rempli les esprits d'une mortelle inquiétude. Chez nous, dans la touffeur d'une nature tropicale pleine de fulgurances, la chanson est mélancolique. Mélancolique était l'Indien insaisissable et indolent, qui vivait sa vie emplie de nostalgie dans un perpétuel étonnement des choses qui l'entouraient et qui se réfugiait dans les forêts pour fuir l'assaillant blanc ; mélancolique était le Lusitanien, audacieux mais triste, qui vivait en mer avec la nostalgie de sa patrie au cœur ; mélancolique était l'homme noir, chassé, enlevé et réduit en esclavage, qui souffrait d'une douleur irrémédiable, anéanti par la captivité. Toutes ces voix qui se sont élevées

---

[649] ALMEIDA, Renato, *op.cit.*, p. 476 - 477.

« O estilo de Camargo Guarnieri tem como qualidade essenciais o lirismo sentimental, que lhe fez aproveitar, no nosso populário, uma das feições mais tristes, que são as toadas e modas caipiras paulistas; a pureza, a naturalidade e a preocupação de só sentir musicalmente, o que se poderia chamar a preocupação do som pelo som; e o polifonismo, que tanto o caracteriza e do qual sutilmente se aproveita para acentuar as suas intenções psicológicas. {..} Na Sua sonata para violoncelo e piano, por exemplo, aproveitando inspirações populares, reminiscências de maxixe, de modinhas, de choro, de melodias ameríndias, criou uma página de grande beleza, dominada por acentos melancólicos, em que a força interior faz esquecer o trabalho, aliás admirável, do artista, em plano essencialmente sonoro. […] Assim, o andante da *Sonatina* para piano, uma modinha, em movimento « bem dengoso » , é - como disse o professor Sá Pereira - « uma verdadeira página de um Retrato do Brasil em música ». E ajunta : « Pelo seu feitio popular, a Modinha agradará a qualquer leigo, mas a maestria do trabalho de contraponto garante-lhe respeito entre os músicos ». (Traduction libre de l'auteur).

[650] I. *A música popular Brasileira e sua formação* (La musique populaire brésilienne et sa formation) ; II. *A música e os instrumentos musicais dos índios brasileiros* (La musique et les instruments de musique des Indiens brésiliens) ; III. *As cantigas do Brasil* (Les chants du Brésil) ; IV. *Cantos religiosos e fetichistas* (Les chants religieux et fétichistes) ; V. *As danças brasileiras* (Les danses brésiliennes) ; VI. *Danças dramáticas e bailados populares do Brasil* (Danses dramatiques et bals populaires du Brésil).

> contrastaient avec le paysage à la lumière magnifique. L'âme du Brésilien a gardé ce fond de tristesse[651].

Cette vision des trois races qui composent le peuple brésilien, vue ici sous la perspective de la formation de la musicalité du peuple brésilien, est clairement influencée par *Maître et esclaves* de Gilberto Freyre, dont il a été question dans la première partie de cette thèse. Elle est aussi quelque peu romancée, mais il est intéressant de voir comment l'accent est systématiquement porté sur l'aspect mélancolique. Ce point de vue nous semble partagé par Camargo Guarnieri : de nombreuses pièces portent des indications telles que *triste*, *dolente* (dolent), *nostálgico* (nostalgique), *sentido* (avec sentiment), *íntimo* (intime), *sofrido* (souffrant), qui sont toutes des indications d'un caractère mélancolique[652]. Un exemple encore plus évident est le *Choros n° 5* d'Heitor Villa-Lobos, intitulé *Alma Brasileira* (L'âme brésilienne), dont le chant *vago e bem distinto* (vague et très distinct), accompagné d'accords *dolente* (dolent) en position fermée dans un registre relativement bas du piano, confère à la pièce un caractère grave et mélancolique.



Figure 37 - *Choros* n° 5 - *Alma Brasileira*, de Villa-Lobos (m. 1 – 4)

Almeida explique encore :

---

[651] ALMEIDA, Renato, *op.cit*., p. 5-6.

« Nos povos novos, o canto popular veio com o conquistador e reflete essa dor da adaptação, que lhe mortificou o espírito ansioso. Entre nós, no ardor da natureza tropical cheia de fulgurações, o canto foi melancólico. Melancólico era o índio fugidio e indolente, que vivia a vida cheia de nostalgia num perpétuo espanto pelas coisas que o cercavam e embrenhado-se pelas matas, a fugir do assaltante branco; melancólico era o lusitano, ousado mas triste, vivendo no mar e com a saudade da pátria no coração; melancólico era o negro, caçado, roubado e escravizado, que sofria no cativeiro uma dor irremissível e aniquilante. Todas essas vozes que se levantaram eram um contraste com o cenário, de magnífico fulgor. A alma do brasileiro guardou esse fundo de tristeza ». (Traduction libre de l'auteur).

[652] Voir la liste des indications poétiques des œuvres pour piano solo de Camargo Guarnieri en annexe.

> La musique populaire n'est jamais joyeuse. L'âme du peuple est pleine de plaintes et d'incertitudes, bien qu'il y ait beaucoup de choses drôles et légères. Bien qu'elle soit presque toujours en tonalité majeure, la musique populaire brésilienne est très mélancolique, même pendant les célébrations joyeuses, et même la samba du carnaval est nostalgique. Et cette tristesse n'est pas seulement une réminiscence des voix d'origine, elle est conservée dans presque toute notre musique populaire, comme une expression du tempérament national[653].

Outre cet aspect, qui représente déjà une approche du contenu expressif inhérent à la musique brésilienne, Almeida aborde en passant les différents niveaux auxquels se situent les œuvres populaires. Selon l'auteur :

> Il convient également de garder à l'esprit que l'art populaire n'est pas présenté sur le même plan. Il y a des gradations et les modalités présentent des caractéristiques différentes. Tout ne vient pas de la même matrice. Il y a des distances entre le chant propre au peuple et la chanson urbaine à moitié savante. Qu'il s'agisse de création, d'adaptation, de déformation, il existe a minima une expression musicale innée issue de l'inconscient populaire[654].

Avec tout le respect que nous lui devons, nous pourrions établir une relation entre la différence entre les plans évoqués par Almeida et l'échelle de valeurs sociales : la dignité, « sublime », « moyen » et « bas » promue par Ratner. L'une des définitions données par l'auteur est celle d'Ernst Gerber, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de 1799, dans laquelle l'auteur définit ces styles comme suit :

> Pour éclaircir l'idée de style, la meilleure division est la suivante : le style élevé, le moyen ou modéré, et le bas ou comique. Le style élevé inclut tous les sentiments grands, exaltés, terribles, et les passions violentes. Le style moyen comprend les sentiments plus doux, comme l'amour, le calme, la satisfaction, la gaieté, la joie, et dans le style bas, nous incluons ce qui est plus populaire et évident que gentil, plus trivial et joyeux qu'intelligent, et en particulier, tout ce qui relève de la caricature et de la comédie. La musique instrumentale, qui est un écho des sentiments exprimés par la musique vocale, est également classée de la même manière, à ceci près qu'elle cherche en

---

[653] ALMEIDA, Renato, *op. cit*., p. 6.

« A música popular não é alegre, nunca. A alma do povo é cheia de queixumes e incertezas, posto nela haja muita coisa engraça e brejeira. A despeito de ser quase toda em tom maior, a música popular brasileira é de uma grande melancolia, mesmo nas festas de alegria e o próprio samba do Carnaval é nostálgico. E essa tristeza não é sé reminiscência das vozes da origem, senão que se conserva em quase toda a nossa música popular, como expressão já própria do temperamento nacional ». (Traduction libre de l'auteur).

[654] *Ibid.*, p. 4.

« É preciso não esquecer ainda que a arte popular não se apresenta toda ela mesma num mesmo plano. Há gradações e as modalidades demonstram característicos diversos. Nem toda ela é de um mesmo tipo embrionário. Entre o canto próprio do povo e as cantigas urbanas, já semi-eruditas, há distâncias a considerar. Como quer que seja, criando, adaptando, deformando, existe uma expressão musical inata ainda que mínima, vinda do inconsciente popular ». (Traduction libre de l'auteur).

> plus à susciter l'émerveillement par des passages brillants, propres à la technique virtuose de l'instrument[655].

Dans le cas de la musique brésilienne, la musique populaire ne tombe pas automatiquement dans la catégorie inférieure des styles mentionnés ci-dessus. Des genres tels que le *choro*, dans lequel on trouve des compositeurs comme Pixinguinha qui ont écrit des lignes contrapuntiques très soignées, très semblables au contrepoint « bachien », nous semblent relever d'un niveau de classification différent du style « bas ». Il ne s'agit pas ici de faire correspondre la musique brésilienne aux styles de la rhétorique du XVIII[e] siècle, mais simplement de penser que les genres et les styles ne sont pas catégorisés en raison de leur origine populaire.

En ce qui concerne le matériau musical de cette musique brésilienne, Almeida estime que chaque manifestation possède un caractère unique[656]. Cependant, du point de vue des modalités de la musique populaire, la question est un peu plus délicate et il propose une systématisation. Cette difficulté est due, d'une part, à l'immensité du territoire et aux différences culturelles d'une région à l'autre et, d'autre part, à l'ambiguïté de la nomenclature utilisée. L'auteur prend pour exemple le compositeur Ernesto Nazareth, qui appelait les *maxixes* qu'il composait « *tangos brésiliens »,* parce qu'il considérait que le mot *maxixe* donnait à ses pièces une connotation vulgaire[657]. Pour commencer à organiser les différents types de chansons populaires brésiliennes, Almeida a regroupé les morceaux qu'il considérait comme des exemples caractéristiques, selon la classification suivante :

<table>
<tr><td>Sentimentales</td><td colspan="3">Modinhas, toadas</td></tr>
<tr><td>Récits lyriques</td><td colspan="3">Romances, xácaras, modas de viola</td></tr>
<tr><td>Brejeiras</td><td colspan="3">Lundus, emboladas, chulas</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Religieuses</td><td rowspan="2">Catholiques</td><td>Liturgiques</td><td>Ladainhas, Benditos, etc.</td></tr>
<tr><td>Populaires</td><td>Chansons de São Gonçalo, de Folias de Reis, chants de pèlerins, prières pour faire l'appel à la pluie</td></tr>
<tr><td>Fétichiste</td><td colspan="2">Chants du candomblé, lignes du catimbó</td></tr>
</table>

[655] GERBER, Ernst, dans RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*, éditions Schirmer Books, New York, 1980, p. 364.

« To clarify the idea of style, the best division is : the high, the middle or moderate, and the low or comic. The high style encompasses all great, exalted, dreadful feelings, and violent passions. The middle style includes softer and milder feelings, such as love, calmness, satisfaction, cheerfulness, and joy, and in the low style we include that which is more popular and obvious than genteel, more trifling and merry than clever, and particularly, everything that pertains to caricature and comedy. Instrumental music, which is an echo of the feelings that vocal music expresses, is also classified accordingly; except that instrumental music, in addition, tries to arouse wonder by means of brilliant passages proper to the virtuoso technique of the instrument ». (Traduction libre de l'auteur).

[656] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 60.

[657] *Ibid.*., p. 61.

Satiriques	*Desafios, martelos*
De métier	*Pregões*, chants de travail, *aboios*
De divertissement	Chansons à boire
Militaires	Chansons de soldats, de casernes
Sportives	*Capoeira* et musique des jeux
Enfantines	Chansons de rondes et jeux
Funèbres	Chansons funéraires

Tableau 15 - Classification des types de chansons brésiliennes proposée par Renato Almeida – voir note 657

Selon le musicologue Paulo de Tarso Salles, l'importance de la division proposée par Renato Almeida réside dans la proposition de catégories expressives, comme dans les chansons sentimentales, lyriques et les *brejeiras,* combinées avec des catégories fonctionnelles, telles que les chansons religieuses, militaires, de travail et de divertissement, etc.[658]

2.2.3. Une approche de la théorie des topiques chez Acácio Piedade

Depuis le milieu des années 2000, le musicologue Acácio Piedade s'intéresse à l'application de la théorie des topiques, théorie reprise par Leonard Ratner, pour identifier les symboles et les lieux communs présents dans le contexte musical brésilien. Dans une perspective anthropologique et musicologique, Piedade utilise la théorie des topiques afin de comprendre l'interaction entre la musique et les membres d'une communauté donnée, leurs manières de penser et de parler de la musique[659].

Dans les travaux publiés sur ce sujet, l'auteur aborde tout l'imaginaire de la signification des topiques à travers ce qu'il appelle la musicalité présente dans un milieu donné, qui serait selon lui « une sorte de mémoire musicale culturelle partagée par une communauté, construite par l'imbrication d'éléments musicaux et de significations associées »[660]. Dans un premier temps, Piedade aborde les processus de constitution du langage musical du rituel des flûtes sacrées des Indiens *Wauja*, conçu comme un discours divin. Dans ce système de communication, les idées musicales sont

[658] SALLES, Paulo de Tarso, « Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten » (Villa-Lobos et sa brasilianité: une approche basée sur la théorie de markedness de Hatten), *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4, nº 1, 2017, p. 69.

[659] PIEDADE, Acácio, « Teoria das tópicas : um balanço pessoal » (Théorie des topiques : une évaluation personnelle), *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise* Musical, vol. 8, nº 2, 2023, p. 84.

[660] PIEDADE, Acácio, « Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo » (En chassant les fils de la trame : réflexions sur l'hybridisme), *Revista Per Musi*, n° 23, 2011, p. 104.

« uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo construída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. » (Traduction libre de l'auteur).

intrinsèquement liées au système de croyances relatives au son et à la musique[661]. Piedade explique que :

> Modelées selon des prémisses culturellement construites, ces idées musicales constituent tout un système musico-culturel qui leur permet de créer du sens au moment du rituel. Je pense que ce processus s'applique non seulement à un rituel de musique indigène, mais aussi, d'une certaine manière, à divers répertoires musicaux : en effet, tout discours musical reconnu comme significatif par une communauté donnée est nécessairement constitué d'éléments d'un système culturel basé sur la vision du monde de cette communauté[662].

Ultérieurement, l'auteur s'est concentré sur la communauté de la musique instrumentale brésilienne, qu'il désigne sous le nom de jazz brésilien. Selon lui, celle-ci dialogue avec le jazz américain, établissant une relation de friction entre les deux musicalités : si la musique instrumentale brésilienne absorbe des éléments du jazz, comme l'improvisation ou des traces de styles tels que le bebop, elle les transforme de manière à préserver un aspect du langage musical local/régional, ce que Piedade appelle le « Brésil profond ». En d'autres termes, la friction serait cette relation de tension et de synthèse dans laquelle les deux musicalités s'influencent mutuellement, mais sans ne se compléter ni fusionner, créant quelque chose de nouveau à ce point d'articulation[663]. Dans cette dynamique, « en même temps qu'il y a dans la musicalité brésilienne ce regard extérieur, il y a ce désir d'inventer un grand langage musical qui évoque le national à partir des musicalités régionales, qui puisent elles-mêmes aux traditions populaires »[664].

Dans ce processus de friction, certains signes des langages musicaux régionaux et nationaux du Brésil s'affirment. Dans certains cas, il peut y avoir un contraste entre ces musicalités, pour reprendre l'expression de Piedade, qui donne naissance à quelque chose de nouveau. Dans cette dynamique d'identification de ce que l'oreille connaît et de ce qui est étranger, Piedade explique que ces éléments - les topiques - sont présentés sur une ligne du temps sous la forme d'un discours. Selon l'auteur :

---

[661] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 3.

[662] *Ibid*. p. 3.

« Moldadas conforme premissas culturalmente construídas, estas idéias musicais constituem todo um sistema musical-cultural que lhes permite fazer sentido no momento do ritual. Creio que este processo vale não apenas para um ritual de música indígena mas, de alguma forma, funciona em vários repertórios musicais: de fato, qualquer discurso musical reconhecido como significativo por uma dada comunidade é necessariamente constituído por elementos de um sistema cultural, o qual se funda na visão de mundo desta comunidade ». (Traduction libre de l'auteur).

[663] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 4.

[664] *Ibid*. p. 5.

« ao mesmo tempo em que há na musicalidade brasileira este olhar para fora, há este desejo de inventar uma grande linguagem musical que evoque o nacional a partir das musicalidades regionais, que por sua vez bebem nas tradições populares ». (Traduction libre de l'auteur).

> Ces figurations sont comprises comme contrastant les unes avec les autres au point de se détacher du tissu musical et de porter intentionnellement des références significatives à des éléments culturels. Je pense que ces éléments peuvent être regroupés dans un certain nombre de catégories générales, que j'appelle des univers topiques. À l'intérieur de ces catégories, il y a des styles et des figures qui, à un certain point de la chaîne isotopique, c'est-à-dire dans le récit musical consensuel, gagnent en rhétoricité et se distinguent comme topiques dans cette catégorie. Parmi les univers topiques les plus centraux de la musicalité brésilienne, il y a les topiques « brejeiro », « época-de-ouro » et « nordestinas », dont je parlerai plus loin[665].

Pour Acácio Piedade, « la théorie des topiques présuppose la vision de la musique comme discours dans lequel se manifestent les figures de la rhétorique musicale »[666]. En termes très simples, il explique :

> Le topique est une fiction communautaire qui se vérifie chaque fois que quelqu'un parle à un autre, que quelqu'un joue d'un instrument et dit « ceci est une chose » et « cela est une autre chose ». Un autre musicien dit : « Oui, je suis d'accord ! Je le pense aussi ! ». C'est par la dénotation que se construisent l'accord et le consensus. C'est cette marquabilité qui peut être confirmée par l'analyse de la musique, appuyée sur l'analyse du discours, mais le consensus se fait au niveau du langage et non au niveau de la musique[667].

Piedade travaille ensuite sur des topiques qu'il considère comme les véhicules des musicalités présentes au Brésil, parmi lesquels nous aimerions souligner les topiques *brejeiro*, *época-de-ouro* (l'âge d'or) et *nordestina* (du Nord-Est) mentionnés plus haut. Les topiques *brejeiro* sont un style virtuose, semblable au style *brillant* ou à la *cadenza* des topiques de la période classique, mais agrémenté d'humour, de plaisanteries, de moqueries et de défis. Selon Piedade, ils sont étroitement liés à la musicalité du *choro*, qui offre un espace propice aux jeux tels que les déplacements rythmiques, les citations de thèmes d'autres chansons, l'improvisation. Nous présenterons ci-après

---

[665] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 7.

« Estas figurações são entendidas como contrastivas entre si a ponto de se destacarem do tecido musical e de portarem intencionalmente remissões significativas a elementos culturais. Estes elementos, creio, podem ser agrupados em um certo número de categorias gerais, que chamo de universos de tópicas. Dentro destas categorias, por sua vez, se encontram estilos e figuras que, em determinado ponto da cadeia isotópica, ou seja, da narrativa musical consensual, ganham retoricidade e se destacam como tópicas da referida categoria. Entre os universos de tópicas mais centrais da musicalidade brasileira, há as tópicas « brejeiro », « época-de-ouro » e « nordestinas » dos quais tratarei adiante ». (Traduction libre de l'auteru).

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

« teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical ». (Traduction libre de l'auteur).

[667] PIEDADE, Acácio, « Teoria das tópicas : um balanço pessoal » (Théorie des topiques : une évaluation personnelle), *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise* Musical, vol. 8, nº 2, 2023, p. 83.

« A tópica é uma ficção comunitária que se confirma a cada vez que alguém conversa com outro, quando alguém toca um instrumento e diz « isto é uma coisa », e « isto é outra coisa ». Um outro músico diz: « Sim, concordo! Também acho! ». Através da denotação, se constrói concordância, consenso. É essa marcabilidade que se pode confirmar com a análise musical amparada pela análise do discurso. Mas o consenso se dá no nível da linguagem e não no da música ». (Traduction libre de l'auteur).

deux *choros* donnés par Piedade pour illustrer le topique *brejeiro*. Tout d'abord, nous aurons un cas de déplacement du motif mélodique par rapport à la métrique binaire, et nous aurons ensuite une citation de la marche nuptiale de Mendelssohn[668].



Figure 38 - Déplacement rythmique dans le *choro* « Lamentos » (m. 32 - m. 35)

Dans l'exemple ci-dessus, ce changement métrique fait allusion à la *malandragem* (la roublardise incarnée), associée par Piedade à la figure du *capoeirista*[669], qui cache ses véritables intentions derrière son balancement, qui simule pour tromper le regard de l'autre.



Figure 39 - Citation de la Marche nuptiale dans les quatre dernières mesures de la partie C du *choro* « Na Glória ! »

Dans l'exemple ci-dessus, nous avons une citation de la *Hochzeitmarsch* du *Songe d'une nuit d'été* Op. 61, la *Marche nuptiale* bien connue aussi au Brésil, qui apparaît soudainement à la fin de la troisième partie du *choro* intitulé « Na Glória ! »

Autre topique, pas très éloigné du *brejeiro* car toutes deux font partie de l'univers musical du *choro* : l'*época-de-ouro*. Selon Piedade, ce topique se caractérise par des « ornements mélodiques issues des anciennes *modinhas*, polkas, valses et *serestas* brésiliennes »[670]. On sent une certaine

[668] Ces exemples, ainsi que d'autres, peuvent être consultés dans PIEDADE, Acácio, « Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo » (En chassant les fils de la trame : réflexions sur l'hybridisme), *Revista Per Musi*, n° 23, 2011, p. 107 - 108.

[669] Celui qui pratique la *capoeira*, l'art martial brésilien.

[670] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 56.

« floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, *valsas* e serestas brasileiras » (Traduction libre de l'auteur).

nostalgie dans cette nomenclature, comme si le Brésil de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle avait été l'apogée de ce type de musicalité, nettement brésilienne. Les genres énumérés par l'auteur ont ensuite été intégrés par le *choro*, puis par la *samba*, devenue un symbole très fort de l'identité brésilienne. Musicalement, ce topique est exprimé par des lignes mélodiques très lyriques, avec des ornementations lentes typiques du *choro*, telles que des appogiatures et des *gruppetti*. Voici un exemple donné par Piedade : il s'agit du *choro* « Rosa », écrit sur un rythme de valse, dans lequel apparaissent clairement des appogiatures mélodiques du sixième degré vers le cinquième (6 - 5), ainsi que du deuxième vers le premier (2 - 1), des *gruppetti* et ce qu'il appelle des *volteios* (dans l'exemple donné, il s'agit d'un *gruppetto* suivi d'une mélodie créée à partir d'un arpège brisé de l'accord de La Majeur)[671].

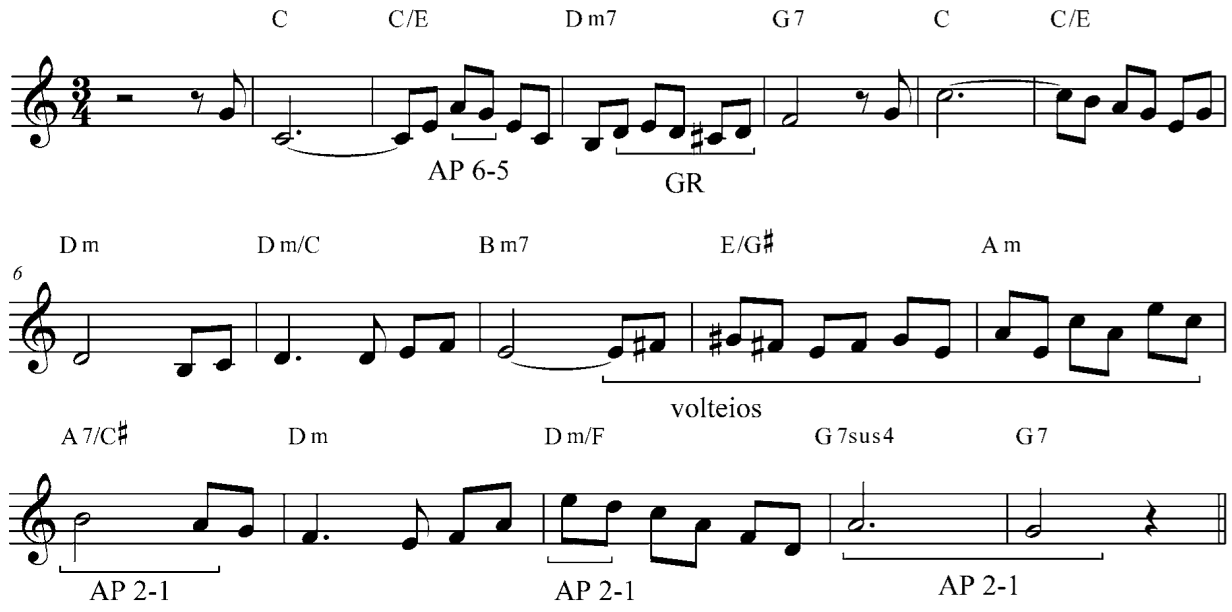


Figure 40 - Topique Época-de-Ouro dans le *choro* « Rosa »

Un autre topique exploré par Piedade est la *nordestina*[672]. Le Nord-Est a fait l'objet d'études approfondies et documentées par les artistes brésiliens. Une abondante littérature relate le mode de vie des *sertanejos*[673], leurs coutumes, leurs fêtes, leur musique, la sécheresse, la misère et les conditions de vie difficiles des couches les plus défavorisées de la société. Parmi les œuvres les plus importantes sur le sujet, citons *Os Sertões*[674] d'Euclides da Cunha, *O Quinze*[675]de Rachel de Queiroz,

[671] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 57.

[672] Ici *nordestina* au féminin, car Piedade utilise « topique » au féminin.

[673] Ce sont les paysans des campagnes du Brésil, notamment du Nord-Est.

[674] CUNHA, Euclides da, *Os sertões : campanha de Canudo*s, Laemmmert C., Rio de Janeiro, 1905.

[675] QUEIROZ, Rachel de, *O Quinze,* 1[ère] éd. Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1930.

Vidas Secas[676] de Graciliano Ramos, parmi beaucoup d'autres qui explorent les thèmes régionalistes relatifs au Nord-Est et au Nord. Sur le plan musical, impossible de ne pas se souvenir de la *Missão de Pesquisas Folclóricas* (la mission de recherches folkloriques) que Mário de Andrade mena dans le Nord et le Nord-Est du Brésil, répertoriant un grand nombre de mélodies populaires, de danses et de traditions religieuses afro-brésiliennes par le biais de transcriptions, de photographies et d'enregistrements sonores et filmés. Ce Brésil, révélé par la musique et la littérature, était très différent de la réalité du Sud-Est, en particulier de São Paulo et de Rio de Janeiro, les grands centres culturels du début du XX^{e} siècle. Cet intérêt pour le Nord-Est représente donc une sorte de découverte d'un Brésil authentique, avec des formes musicales qui remontent à l'époque de la colonisation et qui ont été préservées malgré le passage du temps. Elles présentent des éléments caractéristiques, comme l'utilisation des modes mixolydien et dorien, souvent associés au rythme du *baião*. Selon Piedade, ces éléments suivent certaines formules cadentielles, qu'il expose comme suit[677] :

[676] RAMOS, Graciliano, *Vidas Secas*, 1ère éd. Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1938.

[677] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 54.



Figure 41 - Cadences « nordestinas » en Sol

Le mythe des trois races qui composent le peuple brésilien, encore très présent dans les années 1930, a fortement influencé les compositeurs de cette génération nationaliste. Piedade aborde ainsi les éléments dits indigènes utilisés dans l'œuvre de Villa-Lobos, qui constituent ce qu'il appelle les topiques *indígenas* (indigènes) et *amazônicas* (amazoniennes). Il reconnaît qu'il faudra encore beaucoup défricher le terrain pour mieux comprendre ce que sont les topiques *indígenas*. Selon lui, « la question a une importance anthropologique car elle concerne la représentation de l'Autre dans ce qui a été désigné comme l'esthétique primitiviste, créant la dualité artificielle moderne/civilisé et primitif/sauvage, laquelle exprime le malaise que suscite dans la civilisation la perte du lien avec le monde naturel »[678]. En toute honnêteté, il est possible que les éléments évoqués par Villa-Lobos et classés par Piedade dans la catégorie des topiques *indígenas* soient un espace commun, donc connus par les habitants du Nord du pays. Le sujet nous semble cependant délicat car, du point de vue du

[678] PIEDADE, Acácio, *op. cit*., p. 60.

« a questão é antropologicamente importante, pois se trata da representação do Outro através do que designou por estética primitivista, criando artisticamente a dualidade moderno-civilizado e primitivo-selvagem, e expressando o mal-estar da civilização pela perda de vínculo com o mundo natural ». (Traducion libre de l'auteur).

Sud-Est qui est celui de Villa-Lobos, il semble qu'il s'agisse de créer des stéréotypes pour parler d'une culture très différente de la culture européenne que le Brésil a héritée. Il nous semble que ce qui est considéré comme indigène au Brésil est traité de manière superficielle, insuffisamment approfondie. N'oublions pas que le Brésil est un pays de dimensions continentales et qu'à ce titre, de nombreux aspects culturels ne sont pas partagés du Nord au Sud du pays. Les différences régionales sont très marquées.

Dans *Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma Análise da Sonatina n.1*[679] Piedade et Bencke analysent la *Sonatina n° 1* de Guarnieri en quête d'éléments caractérisant le topique *caipira*, partant du fait que le compositeur était lui aussi en quête de ce vrai Brésil si présent dans l'arrière-pays de São Paulo. Dans son *Dicionário do Folclore Brasileiro*[680], Camara Cascudo définit le *caipira* comme un « homme ou une femme qui ne vit pas au village, qui n'a pas d'éducation ni de comportement social, qui ne sait pas s'habiller ni se présenter en public [...] Habitant de la campagne, timide et peureux, maladroit mais astucieux »[681]. Or cette définition représente des stéréotypes très négatifs, qui sont restés longtemps attachés à la figure du plouc, du *caipira*. Piedade attribue la dimension *caipira* du premier mouvement de la sonatine à l'indication poétique du premier mouvement, *Molengamente*. Selon lui, il s'agirait d'une « référence sémantique possible à la manière d'être et de parler des *caipira*, ou au chant traînant des duos dans les *modas de viola »*[682]. Ce chant auquel se réfère l'auteur est caractérisé par des intervalles de tierces ou de sixtes parallèles, constituant ainsi un topique *caipira*. Voici un exemple tiré du premier mouvement, dans lequel le thème principal est repris de manière polyphonique, les voix étant reliées par des tierces[683].

---

[679] BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., « Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma análise da *Sonatina* n. 1 » (Les topiques chez Camargo Guarnieri : Une analyse de la Sonatine n° 1), *XIX Congresso da ANPPOM de Curitiba,* 2009

[680] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962.

[681] *Ibid*., p. 166.

« homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em pública […] Habitante do interior, canhesto e tímido, desajeitado, mas sonso. » (Traduction libre de l'auteur).

[682] BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., *op. cit.*, p. 676.

« possível referência semântica ao modo caipira de ser e de falar, ou ao canto arrastado das duplas nas modas de viola. »

[683] *Ibid.*, p. 677.



Figure 42 - Tierces parallèles à la main droite de la réexposition du premier thème (m. 130-145)

L'auteur mentionne également d'autres élements *caipira* qui font directement référence aux rythmes populaires utilisés pour accompagner la guitare ou la *viola caipira*[684]. Toujours dans le premier mouvement, il donne l'exemple de la *cana verde*[685].



Figure 43 - Rythme de la *Cana verde*, I. *Molengamente*, (m. 33 -37)

2.2.4. Catégorisation de la musique brésilienne selon Paulo de Tarso Salles : genres expressifs, styles, types et symboles (ou topiques) au Brésil

Dans son travail *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : forma e função*[686], le musicologue Paulo de Tarso Salles examine les dix-sept quatuors à cordes composés par Heitor Villa-Lobos d'un point de vue structurel et sémantique. Bien qu'il s'agisse de l'un des compositeurs les plus connus en

[684] *Viola Caipira :* instrument à cinq ou six cordes doubles métalliques.

[685] *Cana-verde :* danse d'origine portugaise, particulièrement répandue dans le Centre et le Sud du Brésil.

[686] SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018.

Amérique Latine, et certainement au Brésil, Salles souligne que cet ensemble d'œuvres, ainsi que les procédés techniques de composition, n'ont pas été suffisamment traités.

Les quatuors à cordes de Villa-Lobos ont été écrits entre 1915 et 1957. Ils couvrent donc une grande partie de la vie du compositeur et reflètent les différentes techniques de composition résultant de ses aspirations esthétiques. Dans un autre ouvrage[687], Salles présente une classification stylistique des quatuors qui tient compte non seulement de l'aspect temporel, mais aussi des aspects techniques et esthétiques, proposant ainsi une division en six groupes, détaillés ci-dessous[688] :

Groupes	Quatuor à cordes	Description
I. Aphoristique (*Aforístico*)	QC1 (1915)	Une œuvre en forme de suite, à caractère aphoristique, sans développements.
II. Cycliques (*Cíclicos*)	QC2 (1915) QC3 (1916)	Développent le principe de la forme cyclique de l'école française de Franck et d'Indy.
III. Rhapsodique (*Rapsódico*)	QC5 (1931)	Tentative de style rhapsodique, abandonnée par le compositeur.
IV. Haydnien (*Haydniano*)	QC6 (1938) QC7 (1938) QC8 (1944) QC4 (1917/1949)	Utilisation du modèle formel haydnien (qui reste pratiquement inchangé jusqu'à la fin de la série). Définition de types cadentiels et de stylisations thématiques de caractère national pour le langage du quatuor.
V. « Expressioniste » (« *Expressonista* »)	QC9 (1945) QC10 (1946)	Quatuors presque « expressionnistes », en dialogue avec le chromatisme de Berg et Bartók.
VI. Style de la maturité	QC11 (1947) QC12 (1950) QC13 (1951) QC14 (1953) QC15 (1954) QC16 (1955) QC17 (1957)	Les quatuors « de la maturité », où l'équilibre des quatre mouvements est maintenu. Le matériau thématique est interchangeable entre les différentes situations et fonctions de la forme, alternant entre des types stylistiques populaires, inspirés par la musique brésilienne, et des types thématiques qui dialoguent avec la tradition européenne, en particulier dans les *fugatos* et les figurations libres en contrepoint.

Tableau 16 - Proposition de classification des quatuors à cordes de Villa-Lobos par Paulo de Tarso Salles – voir note 688

Il est intéressant de noter la distance temporelle entre les quatuors n° 1, 2 et 3, composés entre 1915 et 1917, et les autres. Salles souligne la grande influence de l'école française, notamment dans l'utilisation d'une forme cyclique, à l'instar de César Franck et de Vincent d'Indy. Le Quatuor n° 4, datant de 1917, témoigne déjà de la quête personnelle du compositeur qui cherche à créer sa propre syntaxe, mais il ne sera publié qu'en 1949. À partir des quatuors nº 5 et 6, Villa-Lobos adopte un langage plus empreint de sentiment national, tout en changeant de forme et en adoptant un schéma

[687] SALLES, Paulo de Tarso, « O Quarteto de Cordas no 8 (1944) de Villa-Lobos: Neoclassicismo e invenção » (Quatuor à cordes n° 8 (1944) de Villa-Lobos : néoclassicisme et invention), *Revista ORFEU*, vol. 2, nº 1, 2017.

[688] *Ibid*., p. 71.

formel néoclassique en quatre mouvements[689]. Il est à noter que ces deux quatuors ont été composés dans les années 1930, alors que le Brésil connaissait une période de grand ufanisme et d'exaltation des symboles nationaux sous le régime politique de Getúlio Vargas.

Le rapprochement entre les quatuors à cordes de Villa-Lobos et les ceux de Haydn par Salles s'inscrit dans le cadre d'une révision bibliographique qui renouvelle la compréhension de ce cycle qui prévalait jusqu'alors. Arnaldo Estrella, pianiste brésilien, ami proche de Villa-Lobos et interprète de ses œuvres pour piano, leur a consacré un ouvrage intitulé *Os Quartetos de Cordas de Heitor Villa-Lobos*[690] dans lequel il analyse l'intégrale de ces quatuors à cordes : son travail est considéré comme pionnier dans les publications sur ce sujet. Salles souligne la proximité entre le compositeur et le pianiste comme argument d'autorité de ce dernier[691]. Dans le même ouvrage, Estrella expose son point de vue sur ce rapprochement entre Villa-Lobos et Haydn :

> Dans des conversations intimes, Villa-Lobos affirmait avoir acquis une grande partie de ses talents de compositeur en étudiant les quatuors de Haydn. Les quatre-vingt-quatre quatuors du maître du XVIII^e^ siècle ont- ils pu inciter le grand compositeur brésilien à composer un si grand nombre de quatuors ? On ne peut pas l'affirmer, bien que le compositeur brésilien ait eu une grande admiration pour le compositeur autrichien. Il ne sert à rien non plus de trouver des affinités stylistiques avec Haydn dans les quatuors de Villa-Lobos. Son apprentissage supposé avec Haydn et son admiration pour le compositeur autrichien n'ont pas pu influencer un compositeur brésilien au point que ce dernier, fortement lié à sa race et à sa terre, lié aux courants artistiques du XX^e^ siècle, imite un pur classique du XVIII^e^ siècle. Qu'est-ce que Villa-Lobos a appris de Haydn ? Il n'est pas facile de le savoir à partir de ses dix-sept quatuors. À partir du deuxième quatuor, l'auteur suit une voie similaire à celle qu'il a illustrée dans d'autres genres[692].

Si Villa-Lobos lui-même semble reconnaître combien il a appris, du point de vue compositionnel, en s'imprégnant de la musique de Haydn, il est difficile de formuler une théorie qui n'aille pas dans le même sens. Il ne s'agit pas d'imiter la sonorité propre au XVIII^e^ siècle, mais de

---

[689] SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 70.

[690] ESTRELLA, Arnaldo, dans *Os Quartetos de Cordas de Heitor Villa-Lobos* (Les quatuors à cordes de Heitor Villa-Lobos), éditions MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1970.

[691] SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018, p. 33.

[692] ESTRELLA, Arnaldo, dans *Os Quartetos de Cordas de Heitor Villa-Lobos* (Les quatuors à cordes de Heitor Villa-Lobos), éditions MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1970, p. 34

« Villa-Lobos afirmava, em conversas íntimas, ter adquirido muito do seu métier de compositor estudando os quartetos de Haydn. Teriam os oitenta e poucos quartetos do mestre setecentista estimulado o grande compositor brasileiro a compor tão elevado número de quartetos ? Eis o que não se poderá afirmar, embora fosse grande a admiração do compositor patrício pelo compositor austríaco. Como não terá o menor cabimento catar afinidades estilísticas com Haydn nos quartetos de Villa-Lobos. O suposto aprendizado com Haydn e a admiração pelo compositor austríaco não poderiam influir num compositor brasileiro, a ponto deste compositor, fortemente vinculado à sua raça e à sua terra, e irmanado às correntes artísticas do século XX, imitar um puro clássico do século XVIII. Que terá Villa-Lobos aprendido com Haydn ? Não é fácil vislumbrar manuseando os seus dezessete quartetos. A partir do segundo, o que de fato se vê é o Autor seguir um caminho semelhante ao que perlustrou nos outros gêneros ». (Traduction libre de l'auteur).

procédures formelles de structuration de l'œuvre. Tout au long du livre, Salles montre en détail comment Villa-Lobos a développé un langage très personnel afin d'établir un système de ponctuation musicale semblable à celui des cadences de la période classique, ainsi qu'un système de collections de notes permettant de créer des contrastes dans le discours musical entre une section et une autre. Dans le cadre de cette approche révisionniste, Salles porte un nouveau regard sur la technique de composition développée par Villa-Lobos, réfutant le mythe d'un compositeur exotique, irrationnel, inculte, aux idées désorganisées, qui, d'une certaine manière, discrédite son œuvre[693]. Selon lui, ce stéréotype pourrait avoir été créé par Mário de Andrade, qui reconnaissait le génie de Villa-Lobos mais était très critique à l'égard de certains de ses choix, esthétiques ou autres. Voici un exemple du ton des critiques formulées par Andrade :

> Ce qui entrave V. Lobos, c'est son fantastique manque d'organisation intellectuelle. Sa tête, pleine d'enseignements mal digérés, avec d'énormes lacunes dans son éducation y compris musicale, ne lui permet pas d'avoir une vision sûre, ni du moment, ni de sa propre œuvre. Il est sans doute le plus « génial » de nos musiciens, celui qui a les inventions les plus fortes et les plus originales, celui dont la brasilianité est la plus libre et la plus audacieuse, mais en général son mérite se limite à ces inventions[694].

Ce point de vue a été partagé par d'autres collègues, également compositeurs et intéressés par la recherche folklorique brésilienne, comme Francisco Mignone qui écrit :

> Villa-Lobos, le roi du hasard, dont le destin a été prédéterminé par ses propres qualités. Villa-Lobos est Bête, avec un grand B, l'élément de l'irrationnel éclate, volcanique, destructeur, colossal, dans le bon comme dans le mauvais sens [...]. Ce que nous ne pouvons pas nier, c'est que Villa-Lobos est une force magnifique, passionnée, voire sublime, issue des cavernes de l'irrationalité[695].

Ces aspects seront abordés dans les deux premières parties du livre de Salles, consacrées à une révision bibliographique (nécessaire d'urgence, selon lui), et dans une approche analytique de la construction formelle néoclassique d'inspiration haydnienne. Dans cette revue, Salles évoque les

---

[693] SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018., p. 17.

[694] ANDRADE, Mário de, dans SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 18.

« O que atrapalha V. Lobos é a falta de organização intelectual fantástica. A cabeça dele, cheia de ensinamentos mal digeridos, com falhas enormes de instrução, mesmo musical, não lhe permitem uma visão segura, nem do momento, nem da própria obra. É incontestavelmente o mais « genial » dos nossos músicos, o que tem invenções mais fortes, mas originais, o de brasilidade mais livre e mais audaciosa, porém em geral o mérito dele se resume a essas invenções. » (Traduction libre de l'auteur).

[695] MIGNONE, Francisco, dans SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 18.

« Villa-Lobos, o rei do acaso, cujo destino foi prefixado pelas próprias qualidades. Villa-Lobos é Besta, com B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompante, vulcânica, destruidora, colossal, no bom e no mau sentido […]. O que não podemos negar é que Villa-Lobos é uma força magnífica, apaixonante, mesmo sublime, das cavernas da irracionalidade ». (Traduction libre de l'auteur).

travaux d'Arnaldo Estrela, déjà mentionné, de Virginia Farmer[696], d'Eero Tarasti[697] et de Gérard Béhague[698], entre autres. La troisième partie[699] traite des procédés techniques inhérents au langage personnel de Villa-Lobos, et aborde des concepts tels que la consonance et la dissonance ; les thèmes, les phrases et les sections ; ainsi que les relations établies avec le classicisme à travers le choix des quatuors[700]. Pour ce faire, il utilise les théories de Hermann Weyl sur la symétrie[701], de Victor Yellin sur la progression *Omnibus*[702], de Lorenzo Fernandez sur la compréhension des cadences par Villa-Lobos[703], de Hugo Riemann sur la structuration des hauteurs[704], etc. La quatrième partie[705] présente un intérêt particulier pour notre étude. Lorsque Salles commence à s'interroger sur le sens des structures musicales, il trouve sa base théorique chez Saussure, en expliquant ce qui suit :

> Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, dit que la langue est un fait collectif, un code partagé par de nombreuses personnes ; la parole est individuelle, c'est la mise en mouvement de la langue de la manière dont le sujet la pratique. La langue et la parole forment l'idée du « langage ». De même, je pense que les structures sonores (rythmes, gammes, mélodies, etc.) agissent dans un domaine similaire à celui du langage, correspondant à la source syntaxique, au matériau de base dans la réalisation de la musique en tant que phénomène sonore et communicatif. D'autre part, nous avons l'écoute, c'est-à-dire la manière dont l'individu, qu'il soit compositeur, interprète ou appréciateur, se place dans la catégorie de base qui unifie ces actions : l'auditeur. Dans ce sens, la composition, l'interprétation (performance) et l'appréciation sont des modes d'écoute, des manières d'attribuer un contenu sémantique à la matière sonore brute. Le résultat obtenu est la « musique »[706].

---

[696] FARMER, Virgnia, *An Analytical Study of the Seventeen String Quartets of Heitor Villa-Lobos,* thèse de doctorat, University of Illinois at Urbana-Champagne, Urbana, 1973.

[697] TARASTI, Eero, *Heitor Villa-Lobos : The Life and Works, 1887-1959*, MacFarland & Company, Caroline du Nord, p. 1995.

[698] BÉHAGUE, Gerard, String Quartets by *Heitor Villa-Lobos: Cuarteto Latinoamericano,* Latin American Music Review, vol. 24, n° 2, p. 293 - 294, 2003.

[699] III. Simetria, Harmonia e Forma nos Quartetos de Villa-Lobos

[700] SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 119 - 120.

[701] WEYL, Hermann, *Simetria*, Edusp, São Paulo, 1997.

[702] YELLIN, Citor F., *The Omnibus Idea*, Harmonie Park Press, Warren, 1998.

[703] FERNANDEZ, Oscar L., « A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira » (La contribution harmonique de Villa-Lobos à la musique brésilienne), *Boletín Latino Americano de Música*, vol. 6, p. 283-300, 1946.

[704] RIEMANN, Hugo, Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Function of Chords, Éitions Augener, London, 2012.

[705] IV. Figuration et identité dans les quatuors de Villa-Lobos.

[706] SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 20.

« Saussure, em seu Curso de Linguística Geral, diz que a língua é um dado coletivo, um código compartilhado por muitas pessoas; a fala é individual, é a colocação da língua em movimento da maneira como o sujeito a pratica. Língua e fala formam a idéia de « linguagem » . Analogamente, penso que as *estruturas sonoras* (ritmos, escalas, melodias, etc.) atuam em um campo semelhante ao da língua, correspondendo ao manancial sintático, ao material de base na realização da música como fenômeno sonoro e comunicativo. No outro lado temos *a escuta*, ou seja, o modo como o indivíduo, seja ele compositor, intérprete ou apreciador, se coloca na categoria básica que unifica essas ações: *o ouvinte*. Nesse sentido, composição, interpretação (performance) e apreciação são modalidades de escuta, formas de atribuir conteúdo semântico ao material sonoro bruto. O resultado disso é « música ». (Traduction libre de l'auteur).

Dans cette quête de la représentation des aspects brésiliens liés à l'identité nationale, l'analyse de Salles s'oriente vers la compréhension des genres expressifs, articulés à travers les styles musicaux et les symboles, et c'est là qu'interviennent les topiques. Il reprend certains travaux et idées de Mário de Andrade et Renato Almeida sur la systématisation des différentes manifestations populaires brésiliennes, qui nous ont servi de base plus haut, à propos d'Andrade et Almeida, et signale des travaux plus récents dans le domaine de la théorie des topiques, réalisés par Gabriel Zanella dos Santos[707] et Gabriel Moreira[708], deux chercheurs qui ont été supervisés par Acácio Piedade. Salles aborde ainsi la question sémantique dans les quatuors à cordes de Villa-Lobos du point de vue de la théorie des topiques, ce qui semble être un choix très pertinent parce qu'il s'agit d'analyser une œuvre classique par excellence (les quatuors) et d'identifier des signes très caractéristiques de l'expression musicale brésilienne, ainsi que leurs rapports avec les topiques européens. En ce qui concerne la définition des topiques, Salles explique :

> Il s'agit de figures musicales dont le contenu expressif/rhétorique est partagé par une communauté d'auditeurs capables de comprendre leur signification dans différents contextes musicaux. La théorie des topiques musicaux a été développée à partir de l'étude de Leonard Ratner sur la musique européenne du XVIII[e] siècle (*Classic music : Expression, Form and Style*). Depuis lors, notamment dans le domaine de la sémiotique musicale, le concept a été développé et élargi afin d'identifier et de codifier les figures musicales et leur potentiel expressif, pour permettre l'adaptation à la réalité d'autres cultures (rhétorique des identités nationales). L'expression anglaise *topics* a été traduite en portugais par « tópicas » ou « tópicos », pratiquement sans distinction. Dans cette étude, nous avons opté pour l'usage au féminin[709].

Pour préciser un aspect souligné par Salles à la fin de la citation ci-dessus, le terme *topics* a été traduit en portugais et utilisé autant au féminin, *tópicas*, qu'au masculin, *tópicos*, sans différence marquée entre l'un et l'autre usage. Jugeant plus cohérent de partir des genres expressifs vers les topiques, et non l'inverse comme le fait Piedade, Salles propose une relation entre les catégories de signification proposées par Hatten, en adaptant les genres, styles et types classiques du XVIII[e] siècle

---

[707] SANTOS, Daniel Zanella dos, *Narratividade e Tópicas em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos* (La narrativité et les topiques dans Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos)*,* mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

[708] MOREIRA, Gabriel, PIEDADE, Acácio, « Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos anos 20 » (Nozani-ná et l'élément indigène dans l'œuvre de Heitor Villa-Lobos des années 1920)*, Anais do XX Congresso Nacional da Anppom*, Université de l'État de Santa Cataraina, Florianópolis, 2010, p. 910-914.

[709] « SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 15.

« São figuras musicais cujo conteúdo expressivo/retórico é compartilhado por uma comunidade de ouvintes capazes de compreender seu significado em diferentes contextos musicais. A teoria das tópicas musicais foi desenvolvida a partir do estudo de Leonard Ratner (*Classic music : Expression, Form and Style*) sobre a música européia do século XVIII. Desde então, especialmente no campo da semiótica da música, o conceito vem sendo desenvolvido e ampliado de modo a identificar e codificar figuras musicais e seu potencial expressivo, além de ser adaptado à realidade de outras culturas (retóricas de identidades nacionais). A expressão em inglês, *topics*, tem sido traduzida como « tópicas » ou « tópicos » para o português, praticamente sem distinção. Neste estudo optamos pelo uso no feminino ». (Traduction libre de l'auteur).

à leurs correspondants brésiliens, qui reçoivent ainsi une nouvelle nomenclature. Nous récapitulons ci-dessous la systématisation proposée par Salles pour classer certains des éléments brésiliens présents dans les quatuors à cordes de Villa-Lobos[710].

Genres expressifs		**Styles**	**Types**	**Symboles/Topiques**
Cérémonial	Ritualiste Sérieux Grave	Afro-brésilien	*Xangô* *Capoeira*	*Berimbau* *Batucada* *Canto de Xangô*
Saudoso	Profond Mélancolique Élégiaque Tendre Naïf Lamentation Nostalgique	Amérindien	Danse Mélodie Paysage sonore	Flûte nasale Motif indigène Danse rituelle *Passarada* Nature (l'âme des Indiens) : harmoniques, glissandi, 4J/5J
Rustique	Bucolique Rude Cordial Chant de travail Sauvage	Enfantin	*Ciranda*	Mélodie insérée (citations)
		Pictural (Iconique)	Transcription Imitation	Chant du *sabiá-da-mata* *Style Oiseaux*
		Caipira	*Toada* *Catira* *Ponteio*	*Viola caipira* (guitare à 10 cordes) *Rabeca* Chant en tierces
Carnavalesque	Festif Grandiose	*Nordestino*	*Baião* *Cantiga de cego*	Accordéon *Aboio* *Rabeca*
Picaresque	*Gingado* *Brejeiro* *Malandro*	*Carioca*	*Choro* *Samba* *Modinha*	*Baixaria* (7 cordes) Syncope brésilienne *Tamborim* *Carinhoso* *Alma Brasileira*

Tableau 17 - Classification des genres, styles, types et topiques proposée par Salles – voir note 710

Cette proposition de Salles s'appuie sur les désignations culturelles, entendues comme pratiques culturelles qui ne sont pas nécessairement liées à un caractère ethnique. L'auteur reconnaît que, bien qu'il ait autant que possible cherché à l'éviter, il est difficile d'échapper à certaines généralisations dans ce type de classification. Cependant, en parcourant le chemin qui va des genres expressifs (et leurs ramifications) aux topiques (qu'il appelle symboles culturels), il est possible d'obtenir une réduction du degré de généralisation à travers le filtre d'un terme musical plus

[710] SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.,* p. 233.

spécifique. Ces problèmes sont compréhensibles lorsqu'il s'agit d'un objet d'étude aussi vaste que la culture populaire d'un immense pays. En ce qui concerne cet aspect culturel, Salles souligne :

> La culture brésilienne est trop complexe et métissée pour s'adapter à des généralisations très larges définies selon des critères ethniques, religieux ou même géographiques. La proposition de Piedade concernant les « *tópicas nordestinas* » illustre bien ce problème. Généraliser le *Nordeste* implique de rassembler sous une même étiquette des traditions très différentes les unes des autres, comme la culture *caboclo*, le trio accordéon-triangle-*zabumba*, la neuvaine religieuse, les ensembles de fifres, la danse *forró*, le *baião* de Luiz Gonzaga, les traditions africaines et afro-brésiliennes de Bahia, le carnaval bahianais, etc. Nous pourrions ajouter d'autres manifestations telles que le *maracatu, le frevo, le xaxado, le xote, le coco, le repente*, et nous nous rendrons alors compte qu'il existe plusieurs types différents de musique du Nord-Est, qui peuvent peut-être être mieux compris s'ils sont regroupés selon d'autres critères. À mon avis, la musique du Nord-Est peut être prise comme base pour circonscrire un style, mais elle nécessite des filtres plus spécifiques qui tiennent compte des aspects musicaux spécifiques et réduisent la force de cette généralisation, évitant ainsi la perte d'éléments de différenciation[711].

Il précise également que dans ses analyses, il a pu trouver une certaine perméabilité entre les styles proposés, qui reflèterait le métissage entre les différents peuples et leurs cultures et l'hybridation générée par ces rencontres[712]. En ce qui concerne Camargo Guarnieri, l'auteur signale que dans plusieurs des titres d'œuvres qu'il a utilisés, comme le cycle de *Ponteios* ou certaines *Toadas*, ces expressions peuvent déjà être considérées comme des types, tandis que certaines de ses indications poétiques pourraient être considérées comme désignant le genre expressif lui-même, comme nous le verrons plus loin[713].

---

[711] SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 228.

« A cultura brasileira é demasiado complexa e miscigenada para caber em generalizações muito amplas, definidas segundo critérios étnicos, religiosos ou mesmo geográficos. A proposta de « tópicas nordestinas » feita por Piedade ilustra bem esse problema. Generalizar o nordestino implica reunir sob o mesmo rótulo tradições muito diferentes entre si, como a cultura cabocla, o trio sanfona-triângulo-zabumba, a novena religiosa, a banda de pífanos, a dança do forró, o baião de Luiz Gonzaga, as tradições africanas e afro-brasileiras na Bahia, o Carnaval baiano etc. Poderíamos acrescentar ainda outras manifestações como maracatu, frevo, xaxado, xote, coco, repente, e então constatamos que na música nordestina há vários tipos diferenciados, que talvez possam ser mais bem compreendidos se agrupados segundo outros critérios. Em minha opinião, o nordestino pode ser tomado como base para agrupar um estilo, mas que requer filtros mais específicos que apontem para aspectos musicais pontuais e reduzam a força dessa generalização, evitando a perda dos elementos diferenciadores. » (Traduction libre de l'auteur).

[712] *Ibid.*, p. 235.

[713] *Ibid.*, p. 231.

Chapitre III :
Camargo Guarnieri - Constitution d'un corpus d'étude

Nos concluons que, tant pour les intonations que pour les topiques, les formules musicales utilisées par le compositeur, qui ont un contenu connu du public, sont répertoriées à la fois dans les mélodies populaires et la description musicologique. Nous pensons qu'il en va de même de la musique brésilienne en général, puisqu'il s'agit d'un phénomène qui se produit d'abord dans la sphère sociale et qui peut ensuite être transposé dans l'environnement artistique. Si nous revenons aux idéaux des modernistes nationalistes brésiliens, nous pouvons voir que cela était exactement la question qui intéressait le groupe. Mário de Andrade s'est efforcé de faire en sorte que la nouvelle génération de compositeurs brésiliens puisse étudier et apprendre la musique populaire de son pays, afin que ce matériau puisse être élevé au rang artistique[714] et de réduire l'écart entre la musique entendue dans les rues et celle des salles de concert du Brésil. Il y aurait alors une identification directe entre ce que l'on entend au cours d'un concert et ce qui est un savoir populaire partagé entre les Brésiliens. Nous allons donc analyser la musique de Camargo Guarnieri dans le but d'identifier ces unités musicales porteuses de sens. Parce que ces manifestations populaires passent par l'oralité, et compte tenu de la dimension continentale du Brésil et des variations qui s'opèrent d'une région à l'autre, nous nous concentrerons sur São Paulo et les manifestations qui ont pu influencer la musicalité de Camargo Guarnieri. Ancrées dans la vie des gens, celles-ci avaient une fonction non seulement musicale mais aussi sociale, c'est-à-dire qu'elles faisaient partie du quotidien de la collectivité. C'est ainsi que les auditeurs retrouvent dans la musique de concert des éléments qui leur sont familiers, et cette reconnaissance immédiate confère à l'œuvre une valeur sémantique. En ce qui concerne le corpus analysé, nous nous sommes concentrés uniquement sur les œuvres composées pour le piano, instrument principal du compositeur. Nous en évoquerons brièvement les grands cycles ci-dessous, ainsi que quelques pièces isolées importantes pour notre analyse.

3.1. Les grands cycles composés pour le piano

Guarnieri a composé pour différentes formations : piano solo, guitare solo, musique de chambre pour duos, trios, quatuors, quintettes, octuors, nombreuses chansons pour voix et accompagnement

[714] Nous entendons ici par « musique artistique » celle qui est destinée aux salles de concert et à l'appréciation esthétique, principalement en Europe, berceau de la tradition de la musique de concert.

au piano, musique chorale, musique orchestrale de chambre et symphonique. À l'exception des *Momentos*, composés dans les années 1980, les cycles d'œuvres pour piano présentés ci-dessous ont été composés tout au long de sa vie et témoignent des changements intervenus dans son écriture et son approche du matériau populaire.

Les dates de création des œuvres présentées ci-dessous sont tirées du livre *O tempo e a Música* (Le temps et la musique)[715], édité par Flávio Silva en 2001. Dans l'introduction l'auteur explique que « ce catalogue s'appuie sur un manuscrit du compositeur interrompu vers 1955, suivi des catalogues publiés par le Ministère des Affaires étrangères en 1977 et par l'Université de São Paulo en 1979. Ce dernier, mis à jour en 1987 par Cinthia Prioli, a constitué la principale source de données pour le présent catalogue »[716]. Nous souhaitons attirer l'attention sur le travail minutieux de la pianiste Cynthia Priolli [717] (1954-1999), très estimée par Camargo Guarnieri qui la considérait comme la meilleure interprète de son œuvre. Le compositeur lui a dédié plusieurs de ses pièces, telles que la *Sonatina* n° 8[718], le *Momento* n° 5[719], un morceau isolé intitulé *Improvisando*[720] et l'*Estudo* n° 19[721]. La pianiste a également créé plusieurs pièces de la *Toada Sentimental*[722] et les *Estudos* nº 16, 19 et 20[723]. Elle a aussi enregistré le cycle d'*Improvisos* (1984) et la *Sonatina* nº 4[724].

Bien que nous ayons trouvé peu d'informations au sujet de Cynthia Priolli, nous savons qu'elle a mené des recherches sur l'œuvre de Camargo Guarnieri. Dans son article « Seresta para Piano e Orquestra de Câmara - Culminância da Produção de Camargo Guarnieri no Gênero »[725], elle indique qu'elle a étroitement collaboré avec le compositeur pendant douze ans et qu'au cours de cette période, elle a eu l'occasion de travailler sous sa supervision sur certaines œuvres, comme *Seresta* pour piano et orchestre[726]. Cet article montre qu'elle connaissait en profondeur l'œuvre du compositeur et

---

715 Voir SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 503-563.

716 *Ibid*, p. 503.

« Este catálogo continua um manuscrito do compositor interrompido por volta de 1955, seguido dos catálogos editados pelo Ministério das Relações Exteriores em 1977 e pela Universidade de São Paulo em 1979. Este último, com a atualização feita em f1987 por Cinthia Prioli, construiu a principal fonte de dados para o atual ». (Traduction libre de l'auteur).

717 Nous avons trouvé des différentes graphies de son nom tels que Cynthia Priolli, Cinthia Prioli, Cynthia Del Priori

718 SILVA, Flávio, *op. cit.*, p. 540.

719 *Ibid.*, p. 541.

720 *Ibid.*, p. 541.

721 *Ibid.,* p. 539.

722 *Ibid.*, p. 541.

723 *Ibid.* p. 539.

724 *Ibid.*, p. 540.

725 PRIOLLI, Cynthia, « Seresta para Piano e Orquestra de Câmara - Culminância da Produção de Camargo Guarnieri no Gênero » (Seresta pour piano et orchestre de chambre - L'aboutissement de la production de Camargo Guarnieri dans le genre), *Revista Música*, vol. 8, nº I/2, 1997.

726 *Ibid.* p. 69.

s'intéressait à l'analyse musicale formelle et sémantique. Tout au long de son explication, Priolli analyse minutieusement chaque mouvement de la *Seresta*, en soulignant les outils techniques et les caractères utilisés dans la construction thématique. Malheureusement, Cynthia Priolli est décédée prématurément, laissant ses recherches inachevées. Sa famille a récemment fait don de 84 documents lui ayant appartenu à la collection de *l'Instituto de Estudos Brasileiro* (IEB) de l'Université de São Paulo. Il s'agit principalement de partitions, dans lesquelles nous retrouvons les notes de rencontres entre l'interprète et le compositeur[727].

3.1.1. Les *Sonatinas*

Camargo Guarnieri a écrit huit sonatines pour piano sur une période de 54 ans, de 1928 à 1984. Elles constituent un ensemble d'œuvres importantes du point de vue de l'approche des différentes brasilianités et du traitement technique du matériau musical ; pourtant, elles n'ont pas encore été étudiées avec une attention qu'elles méritent. La *Première sonatine* (1928), qui inaugure ce cycle, est l'une des premières œuvres du compositeur : elle présente déjà des idées telles que l'utilisation d'expressions en portugais, des indications de tempo qui révèlent sa vision des traits psychologiques du peuple brésilien[728], l'utilisation de rythmes et de caractéristiques mélodiques fortement inspirés de la culture populaire, entre autres traits qui seront développés tout au long de la carrière du compositeur. Le langage harmonique est parfois tonal, comme dans la *Sonatina* n° 1, de même qu'il peut présenter des traces d'un modalisme qui signe l'influence du Nord-Est brésilien, comme dans la *Sonatina* n° 3 ; il y a aussi des œuvres dont l'écriture est atonale, comme la *Sonatina* n° 2 et d'autres dans lesquelles un traitement différent de la dissonance conduit à un éloignement progressif de la tonalité, comme cela est souvent le cas dans les dernières œuvres, notamment les *Sonatinas* n° 7 et n° 8[729]. Ribas, qui a consacré sa thèse de doctorat à ce cycle, organise ces œuvres en deux groupes, le premier étant constitué des *Sonatinas* n° 2, 6, 7 et 8, caractérisées par un langage non tonal, et le second, des *Sonatinas* n° 1, 3, 4 et 5, de caractère plus tonal/modal[730]. En termes de durée, les

[727] MEYER, Adriano de Casto, « Documentos de pianista brasileira integram acervo do IEB » (Les documents d'une pianiste brésilienne intègrent les archives de l'IEB), *Informe ieb*, nº 16, 2022, p. 6.

[728] Cf. FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree doctor of musical arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999., p. 22.

[729] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 58.

[730] RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos* (Une vision interprétative des Sonates pour piano de Camargo Guarnieri à partir d'hypothèses historiques et analytiques), thèse de doctorat, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017, p. 13.

sonatines sont des œuvres courtes, comme leur titre l'indique. Le *Dictionnaire de la musique* Larousse définit la sonatine comme suit :

> Diminutif de sonate, ce terme déjà employé auparavant s'est imposé vers le début du XIX^e^ siècle pour désigner des œuvres de même forme et de même caractère que la sonate, mais en général plus courtes et plus faciles. Les deux sonates pour piano op. 49 de Beethoven ont une allure de sonatine, même si elles n'en portent pas le nom. Clementi, Kuhlau ou Diabelli écrivirent alors des sonatines, d'un intérêt musical parfois secondaire, et largement utilisées pour l'apprentissage du piano. Le terme a survécu jusqu'au XX^e^ siècle (6 sonatines pour piano de Busoni, 3 sonatines pour piano op. 67 de Sibelius)[731].

La pianiste Belkiss Carneiro de Mendonça, l'une des interprètes de l'œuvre de Guarnieri, commente le choix du compositeur, qui préfère la sonatine à la sonate :

> Un jour, j'ai demandé à Camargo Guarnieri pourquoi il les avait nommées ainsi, étant donné que leur forme et leur taille les classaient dans la catégorie des sonates. Le compositeur m'a expliqué que c'était en raison du caractère de la ligne mélodique. Selon lui, une sonate doit avoir un thème plus décisif et plus énergique. Cette façon de penser s'applique aux cinq premières sonatines, plus intimes ; les trois dernières s'avèrent plus incisives, sans préoccupation de tonalité, avec de nouveaux éléments de composition. Elles montrent qu'il n'a jamais cessé d'évoluer et que sa recherche constante de la perfection a ajouté plusieurs réussites à son langage[732].

Cette affirmation ne nous semble pas très convaincante : l'auteur semble confondre les questions liées à la technique de composition de la forme sonate avec le genre du même nom. Bien qu'elles soient d'une grande puissance expressive et d'une grande variété thématique, il s'agit d'œuvres courtes. Ainsi, le fait qu'il s'agisse de « sonatines » n'est qu'une question de longueur et n'enlève rien à la qualité du matériau musical. On pourrait même faire un rapprochement avec les deux sonates op. 49 de Beethoven mentionnées dans la définition de Larousse, qui n'ont certes pas l'envergure d'une sonate comme la « Waldstein », composée immédiatement après l'op. 49, mais dont le matériau musical est très consistant et les difficultés techniques et musicales considérables, à la différence de certaines sonatines de Clementi ou de Diabelli dont le matériau musical et les difficultés techniques sont plus modestes parce qu'elles s'inscrivent dans un cadre pédagogique. Quant au du caractère mélodique plus incisif des dernières œuvres, il est contestable. La *Sonatina*

---

[731] « Sonatine », *Dictionnaire de la musique Larousse,* édition Larousse, Paris, 2001, p. 809.

[732] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 406.

« Certa vez perguntei a Camargo Guarnieri o motivo por que assim as nomeara, já que, pela forma e dimensão deveriam constar como sonatas. Recebi do compositor a explicação de que seria pelo caráter da linha melódica. Em seu entender, a sonata deveria ter um tema mais decidido, mais enérgico. Esse modo de pensar pode-se aplicar às cinco primeiras sonatinas, mais intimistas; as três últimas são mais incisivas, sem preocupação com a tonalidade, com novos elementos composicionais. Mostram que ele não cessou de evoluir e que a busca constante de aperfeiçoamento acrescentou várias conquistas à sua linguagem. » (Traduction libre de l'auteur).

n° 6, l'une des dernières, ne semble pas avoir un caractère plus incisif que la *Sonatina* n° 3, une œuvre de jeunesse de Guarnieri. Cependant, il est indéniable qu'elle est musicalement beaucoup plus dense, avec un éloignement du système tonal considérable, ce qui semble être perçu par de nombreux musicologues, y compris Mendonça, comme le résultat d'une évolution.

Toutes les sonatines présentent une organisation classique des mouvements, toujours en trois parties, avec une tendance à utiliser la forme sonate dans le premier mouvement, suivi d'un mouvement lent et terminé par un mouvement rapide, parfois sous forme de rondo ou de fugue. Dans les mouvements rapides, on sent la présence de rythmes inspirés de danses ou de chansons populaires, tandis que le mouvement lent apporte toute la charge émotive des *modinhas* (mélodies) brésiliennes. Ces aspects seront approfondis dans la troisième partie, consacrée à l'analyse sémiotique des œuvres de Guarnieri.

Vous trouverez ci-dessous les *Sonatinas*, accompagnées des indications poétiques pour chaque mouvement, de leur traduction en français et de leur date de composition..

Œuvre	**Indications**	**Traduction**	**Date de composition**
Sonatina nº 1	I. *Molengamente*	Avec mollesse	1928
Sonatina nº 1	II. *Ponteado e bem dengoso*	Improvisé et bien aimable	1928
Sonatina nº 1	III. *Bem depressa*	Très vite	1928
Sonatina nº 2	I. *Alegre, com graça*	Joyeux, avec grâce	1934
Sonatina nº 2	II. *Ingenuamente*	Naïvement	1934
Sonatina nº 2	III. *Depressa, espirituoso*	Vif, plein d'esprit	1934
Sonatina nº 3	I. Allegro		1937
Sonatina nº 3	II. *Con tenerezza*	Avec tendresse	1937
Sonatina nº 3	III. *Ben rítmico* (fuga à duas vozes)	Bien rythmé (fugue à deux voix)	1937
Sonatina nº 4	I. *Com alegria*	Avec joie	1958
Sonatina nº 4	II. *Melancólico*	Mélancolique	1958
Sonatina nº 4	III. *Gracioso*	Gracieux	1958
Sonatina nº 5	I. *Com humor*	Avec humour	1962
Sonatina nº 5	II. *Muito calmo*	Très calme	1962
Sonatina nº 5	III. *Com alegria*	Avec joie	1962
Sonatina nº 6	I. *Gracioso*	Gracieux	1965
Sonatina nº 6	II. *Etéreo*	Éthéré	1965

Sonatina nº 6	III. *Fuga - Humorístico*	Fugue - humoristique	1965
Sonatina nº 7	I. *Rítmico e enérgico*	Rythmique et énergique	1971
Sonatina nº 7	II. *Suavement*	Doucement	1971
Sonatina nº 7	III. *Requebrado*	Déhanché	1971
Sonatina nº 8	I. *Repinicado* *	Bruyant et vibrant	1982
Sonatina nº 8	II. *Profundamente íntimo*	Profondément intime	1982
Sonatina nº 8	III. *Dengoso*	Aimable	1982
Sonata	I. *Tenso*	Tendu	1971
Sonata	II. *Amargurado*	Aigri	1971
Sonata	III. *Triunfante - fuga a três partes : Enérgico - Triunfante*	Triomphant - fugue en trois parties : Énergique - Triomphant	1971

Tableau 18 - Liste des sonatines et la sonate de Camargo Guarnieri

3.1.2. Les *Ponteios*

Les *Ponteios* (Préludes) sont les œuvres les plus connues de Camargo Guarnieri, et peut-être les plus importantes du compositeur en termes de variété musicale. Le titre de ce cycle est déjà très suggestif et comporte toute une dimension musicale liée directement à une réalité d'utilisation de la *viola caipira*[733] très caractéristique du Sud-Est, en particulier de São Paulo, où n'importe quel citoyen reconnaîtrait le terme « *ponteio* ». Le *Ponteio* est le substantif dérivé du verbe *pontear*, qui a donné l'expression « *pontear a viola* », autrement dit : battre librement un accompagnement ou simplement à improviser sur la guitare. En d'autres termes, il s'agit d'un prélude qui, à ses débuts, consistait à *improviser pour vérifier l'accord de l'instrument et tester l'acoustique de la pièce*. Mendonça décrit précisément le genre :

> *Ponteio* dérive du verbe *pontear*, qui signifie préluder. L'habitude de préluder était largement répandue jusqu'au XVIII[e] siècle ; l'improvisation permettait de tester l'accord de l'instrument, d'indiquer la hauteur aux chanteurs ou même de faire taire les auditeurs. Le musicien paysan conserve l'habitude de battre sa *viola* ou sa guitare et, pour ce faire, improvise généralement, préparant ainsi l'atmosphère pour la véritable interprétation. Lorsqu'il a appelé ses préludes *Ponteios*, Camargo Guarnieri l'a fait dans l'intention d'être cohérent avec son mode d'expression, puisqu'il utilisait une phraséologie musicale qui représentait un peuple, une nation. Ses cinquante

[733] *Viola Caipira :* guitare à cinq ou six cordes doubles métalliques.

> *Ponteios* sont de petites miniatures sans forme définie, monothématiques pour la plupart, d'esprit et d'expression variables, mais conservant toutes la saveur profonde de la musique nationale[734].

Comme nous l'avons vu, ce cycle est composé de 50 *ponteios,* répartis en 5 volumes de 10 pièces chacun. Le premier volume a été écrit de 1931 à 1935, le deuxième de 1947 à 1949, le troisième de 1954 à 1955, le quatrième de 1956 à 1957 et le cinquième de 1958 à 1959. Contrairement aux sonatines, et bien que les *ponteios* soient plus nombreux, ce cycle a été composé sur un intervalle de 28 ans. Le premier cahier de *Ponteios*, une œuvre de jeunesse du compositeur, présente déjà des caractéristiques techniques qui seront développées tout au long du cycle, comme les polyrythmies, les changements métriques, les lignes mélodiques populaires. Rappelons, au passage, que les dix premiers *ponteios* firent forte impression sur le pianiste français Alfred Cortot lors de son séjour au Brésil, comme nous l'avons relaté dans la première partie de ce travail.

Les *ponteios* sont de véritables mosaïques qui présentent différentes facettes de la musicalité brésilienne. Certaines pièces sont liées à la façon de faire sonner les cordes, d'autres représentent le régionalisme d'une manière particulière de chanter, d'autres encore font allusion aux rythmes entraînants des danses caractéristiques de la région du Sud-Est. Certains ont un air d'improvisation lié à un geste pianistique, des triolets ou des quintolets inattendus en fin de phrase, comme si l'on créait sur place, ou lié à un aspect vocal qui s'opère à travers de longues lignes mélodiques, avec une manière de chanter qui ressemble au chant d'un *aboio*[735] *:* cet aspect sera abordé plus précisément dans la dernière partie de ce travail, consacrée à l'analyse des œuvres du compositeur.

Ces petits préludes guarnieriens n'ayant pas de titre, ils sont désignés par des nombres cardinaux d'un à cinquante. Cependant, le terme *ponteio* en lui-même est assez évocateur de la dimension *caipira* (paysanne de l'État de São Paulo). Les accompagnements font parfois directement allusion à la façon dont la guitare est jouée pour accompagner le chant, mais ils peuvent aussi présenter des accords, également dans une perspective d'accompagnement. Une observation importante s'impose ici : le piano, instrument à cordes percussif, donne un caractère plus incisif aux accords en bloc et il offre une autre lecture, celle d'un accompagnement de tambour et non de cordes.

---

[734] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 402.

« *Ponteio* deriva do verbo pontear, que significa preludiar. O hábito de de preludiar era muito usado até o séc. XVIII e, como improvisação, servia para testar a afinação do instrumento, indicar a tonalidade aos cantores ou mesmo fazer calar os ouvintes. O tocador sertanejo mantém o hábito de pontear sua viola ou violão e, para isso, geralmente improvisa, preparando o ambiente para a verdadeira execução. Quando denominou seus prelúdios de *Ponteios*, Camargo Guarnieri fê-lo com o intuito de ser coerente com sua linguagem de expressão, já que usava uma fraseologia musical representativa de um povo, de uma nação. Seus cinquenta *Ponteios* são pequenas miniaturas sem forma definida, a maioria monotemática, variando o espírito e a maneira de se exprimir, mas conservando em todos eles o profundo sabor da música nacional ». (Traduction libre de l'auteur).

[735] *Aboio* : Le chant d'*aboio* est un chant de travail utilisé par les paysans du Nord-Est brésilien pour conduire le bétail dans les pâturages. On le retrouve dans presque toutes les régions d'élevage. Il s'agit d'une vocalise improvisée, de caractère mélancolique.

Absence de titre ne signifie pas absence d'expression, car chaque *ponteio* possède une musicalité discursive, expressive et narrative qui communique avec l'auditeur. Pour renforcer cet aspect, le compositeur a utilisé des adjectifs comme indications de tempo, décrivant des états de l'âme humaine. Le pianiste Ney Fialkow précise ce point :

> Guarnieri n'utilise pas de titres pour ses *Ponteios*. Cependant, il laisse des indices à l'interprète dans ses indications de tempo, élaborées et poétiques. Les adjectifs employés, -comme *dolente* (dolent), *dengoso* (timide), *torturado* (torturé), *calmo, com profunda saudade* (calme, avec une profonde mélancolie), caractérisent des traits psychologiques brésiliens. La discrétion de Guarnieri révèle son désir de subtilité, non seulement dans le choix du support et du genre, mais aussi dans la façon dont les pièces conservent leurs qualités abstraites[736].

Vous trouverez ci-dessous les *Ponteios*, accompagnées des indications poétiques pour chaque mouvement, de leur traduction en français et de leur date de composition. Certaines pièces n'ont pas de date de composition précise, mais il est tout de même possible de les situer parmi les pièces datées et d'avoir une idée de leur date de composition, puisque chaque cahier a été composé dans un temps relativement court.

Œuvre	Indications	Traduction	Date de composition
Ponteio nº 1	*Calmo, com profunda saudade* **	Calme, avec une profonde *saudade*	1931
Ponteio nº 2	*Raivoso e ritmado*	En colère et rythmé	1931
Ponteio nº 3	*Dolente*	Dolent	1931
Ponteio nº 4	*Gingando*	Balancé	1931
Ponteio nº 5	*Fatigado*	Fatigué	-
Ponteio nº 6	*Apaixonado*	Passionné	-
Ponteio nº 7	*Contemplativo*	Contemplatif	-
Ponteio nº 8	*Angustioso*	Angoissé	-
Ponteio nº 9	*Fervoroso*	Fervent	-
Ponteio nº 10	*Animado*	Animé	1935
Ponteio nº 11	*Triste, molto expressivo*	Triste, très expressif	1947
Ponteio nº 12	*Decidido, Marcato*	Décidé, marqué	1949
Ponteio nº 13	*Saudoso* ***	Nostalgique	1948

[736] FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree doctor of musical arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999, p. 22 - 23.

« Guarnieri uses no titles for his Ponteios. However, he leaves clues for the performer in his elaborate and poetic tempo markings. The tempo markings – dolente (indolent), dengoso (coy), torturado (tortured), calmo, com profunda saudade (calm, with deep longing) – use specific adjectives that convey a characterization of a Brazilian psychological trait. Guarnieri's discretion reveals a desire for subtleness, not only in the choice of medium and genre but also by the way the pieces retain their abstract qualities ». (Traduction libre de l'auteur).

Ponteio nº 14	*Confiante*	Confiant	1949
Ponteio nº 15	*Incisivo*	Incisif	1949
Ponteio nº 16	*Tranquilamente, molto expressivo*	Tranquillement, très expressif	1948
Ponteio nº 17	*Alegre*	Joyeux	1948
Ponteio nº 18	*Nostálgico*	Nostalgique	1949
Ponteio nº 19	*Nostálgico (Hommage à Ernesto Nazareth) - Calmo*	Nostalgique (Hommage à Ernesto Nazareth) - Calme	1949
Ponteio nº 20	*Vagaroso* ****	Flâneur	1949
Ponteio nº 21	*Decidido*	Décidé	-
Ponteio nº 22	*Triste, delicado*	Triste, délicat	1954
Ponteio nº 23	*Vigoroso*	Vigoureux	-
Ponteio nº 24	*Tranqüilo*	Tranquille	1954
Ponteio nº 25	*Esperto*	Astucieux	1955
Ponteio nº 26	*Calmo*	Calme	1955
Ponteio nº 27	*Cômodo e expressivo*	Confortable et expressif	-
Ponteio nº 28	*Calmo e sentido*	Calme et avec sentiment	1954
Ponteio nº 29	*Saudoso* ***	Nostalgique	-
Ponteio nº 30	*Sentido*	Avec sentiment	1955
Ponteio nº 31	*Triste, molto espressivo*	Triste, très expressif	1956
Ponteio nº 32	*Com alegria, bem ritmado*	Avec joie, bien rythmé	1957
Ponteio nº 33	*Queixoso*	Plaintif	1956
Ponteio nº 34	*Calmo e solene*	Calme et solennel	1956
Ponteio nº 35	*Dengoso*	Aimable	1957
Ponteio nº 36	*Tristemente*	Tristement	1957
Ponteio nº 37	*Com humor*	Avec humour	1957
Ponteio nº 38	*Hesitante*	Hésitant	1957
Ponteio nº 39	*Dengoso*	Aimable	1957
Ponteio nº 40	*Com moto, bem legato*	Enlevé, bien lié	1957
Ponteio nº 41	*Tristemente*	Tristement	1958
Ponteio nº 42	*Dengoso*	Aimable	1958
Ponteio nº 43	*Grandeoso*	Grandiose	1959
Ponteio nº 44	*Desconsolado, íntimo*	Inconsolable, intime	1959
Ponteio nº 45	*Com alegria*	Avec joie	1959
Ponteio nº 46	*Íntimo*	Intime	1959

Ponteio nº 47	*Animato*	Animé	1959
Ponteio nº 48	*Confidencial*	Confidentiel	1959
Ponteio nº 49	*Torturado*	Torturé	1959
Ponteio nº 50	*Lentamente e triste*	Lentement et triste	1959

Tableau 19 - Liste des 50 *Ponteios* de Camargo Guarnieri

3.1.3. Les *Improvisos*

Dans les aspects biographiques de Camargo Guarnieri, nous avons mentionné qu'il avait l'habitude d'improviser au piano depuis son plus jeune âge. Le musicologue britannique Maurice John Edwin Brown, dans le dictionnaire *Grove music online*, définit l'impromptu comme suit :

> Une composition pour instrument soliste, généralement le piano, dont la nature peut parfois suggérer l'improvisation, bien que le nom dérive probablement de la manière désinvolte dont l'inspiration pour une telle pièce est venue au compositeur. Le terme a apparemment été utilisé pour la première fois en 1817 comme titre d'une pièce pour piano de J.V. Voříšek publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Une série de six pièces de ce type de Voříšek est parue en 1821 ; elles s'inspirent des églogues de son maître Tomášek, et le titre « Impromptu » semble avoir été suggéré par l'éditeur. Les impromptus opp. 22-23 de H.A. Marschner sont parus au début des années 1820[737].

Cette définition fait référence à la manière dont le thème embryonnaire se présente au compositeur pour qu'il développe ensuite les éléments nécessaires à la construction d'une pièce. Ce cycle d'impromptus de Camargo Guarnieri est basé sur des improvisations réelles réalisées par le compositeur lors d'occasions privées chez des personnes de son entourage. (Ces moments où Guarnieri s'asseyait au piano pour improviser pour son hôte auraient été enregistrés en cachette, à l'insu du compositeur). Selon Mendonça, cette méthode a été utilisée pour la plupart de ses impromptus, ce à quoi elle ajoute :

> Dans l'improvisation, un thème émerge, se développe et réapparaît, formant une courbe. Poussé par des amis qui lui suggèrent des notes isolées, il tisse de véritables filigranes sonores d'une

[737] BROWN, Maurice J.E., « Impromptu » , Grove Music Online, Oxford Univeristy Press, en ligne, consulté le 28 février 2024, https://www-oxfordmusiconline-com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736

« A composition for solo instrument, usually the piano, the nature of which may occasionally suggest improvisation, though the name probably derives from the casual way in which the inspiration for such a piece came to the composer. It was apparently first used in 1817 as the title of a piano piece by J.V. Voříšek published in the *Allgemeine musikalische Zeitung*. A set of six such pieces by Voříšek appeared in 1821; they are modelled on the eclogues of his master Tomášek, and the title 'Impromptu 'appears to have been suggested by the publisher. H.A. Marschner's impromptus opp.22-3 appeared in the early 1820s ». (Traduction libre de l'auteur).

> grande beauté qui reflètent ses sentiments car, pour Camargo Guarnieri, « la musique, c'est l'émotion » et il avoue préférer être « ressenti » plutôt que simplement « entendu »[738].

Ce cycle d'*Improvisos*, composé entre 1948 et 1981, comprend 10 pièces. Grâce aux informations fournies par Mendonça[739] et d'Assis[740], qui a consacré son mémoire de Master en musicologie à ces impromptus, nous connaissons l'année, le lieu, les occasions et les dédicataires pour lesquels le compositeur a créé ces pièces. L'*Improviso I* a été composé à Rio de Janeiro en 1948, chez son ancien professeur de piano et désormais ami, Antônio Leal de Sá Pereira, et l'épouse de celui-ci, Nayde Alencar de Sá Pereira, à qui cette pièce est dédiée. L'*Improviso II* a été créé à Paris en 1960, lors d'un séjour au cours duquel Guarnieri participait à un concert de musique de chambre. Selon les dires du pianiste brésilien José Eduardo Martins, qui faisait ses études en piano à Paris à l'époque, Guarnieri l'avait entendu jouer le *Choros n° 5 - Alma Brasileira* et cela lui avait ainsi inspiré l'écriture de l'*Improviso II*, intitulé *Homenagem à Villa-Lobos* (Hommage à Villa-Lobos), dédié à son ami compositeur décédé l'année précédente[741]. L'*Improviso III* a été écrit en 1970 et dédié à la pianiste Sônia Muniz, épouse du chef d'orchestre Eleazar de Carvalho, un ami du compositeur. L'*Improviso IV* a été composé à São Paulo en 1970, dans la résidence du consul des États-Unis, Alan Fischer, et été dédié à la fille de celui-ci, Stephanie Fischer. Les *Improviso* V (1981), VI (1974) et VII (1978) ont été écrits à São Paulo et dédiés respectivement aux pianistes Amaral Vieira, Helenice Audi et Maria Luisa Pôvoa. L'*Improviso VIII*, créé à Goiânia en 1980, a été dédié à Raulice Bahia. L'*Improviso IX* a été écrit à Uberlândia en 1975 et dédié à la pianiste Zuleika Rosa Guedes. Enfin, l'*Improviso X* a été composé à São Paulo en 1981 et dédié à la pianiste Araceli Chacon[742].

On voit que l'ordre des impromptus ne respecte pas un critère chronologique. En fait, le compositeur les a réorganisés dans les années 1980, en tenant compte des contrastes créés entre ces pièces, afin qu'elles puissent être jouées comme un cycle. Ils ont été publiés individuellement et la compilation contenant le cycle entier a été publiée par *Ricordi Brasileira*[743] en 1988[744]. Dans la

---

738 MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 417.

« Na improvisação, um tema surge, desenvolve-se e reapresenta-se formando uma curva. Instado por amigos que lhe sugerem notas isoladas, sobre elas tece verdadeiras filigranas sonoras de grande beleza e que refletem seus sentimentos, porque, para Camargo Guarnieri, « música é emoção » - ele confessa preferir ser « sentido » a ser simplesmente « ouvido ». (Traduction libre de l'auteur).

739 *Ibid.*, p. 417.

740 ASSIS, Carlos Alberto, *Coesão e proporções nos Improvisos para piano de Camargo Guarnieri* (Cohésion et proportions dans les *Improvisos* pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université fédérale de Bahia, 2007, p. 20-21.

741 MARTINS, José Eduardo, « In Memoriam de Camargo Guarnieri », *Revista Música*, vol. 4, nº 1, 1993, p. 35 - 36.

742 Voir VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001, p.

743 GUARNIERI, M. Camargo, *Improvisos,* Ricordi brasileira, partition, RB 0798, São Paulo, 1988.

744 ASSIS, Carlos Alberto, *op. cit.*, p. 21.

préface de cette édition des 10 *Improvisos*, la pianiste Cynthia Priolli, qui a donné la première de ces œuvres en concert en 1983, écrit :

> Guarnieri vit dans un état de disponibilité émotionnelle permanente. Pour lui, la musique est une émotion et son plus grand désir est qu'elle soit « ressentie » et pas seulement « entendue ». Les *Improvisos* sont en fait des états d'âme, des confessions amoureuses ou des solutions techniques dans le domaine du piano. Ils sont tous chargés d'une intense coloration émotionnelle. Nous y découvrons et côtoyons l'intimité du compositeur[745].

Il est intéressant de retrouver les idées de Guarnieri à propos du fait de ressentir la musique plutôt que de l'entendre à la fois dans les propos de Priolli et dans ceux de Mendonça. Ce discours révèle un trait fondamental dans l'œuvre de Guarnieri, celui d'une appréhension de la musique qui dépasse l'écoute pour saisir l'auditeur tout entier. Guarnieri insiste constamment sur cette introversion. Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous, à l'exception de l'*Improviso V* qualifié de joyeux, le cycle a un caractère introspectif prédominant, qui illustre parfaitement cet aspect. Ci-dessous une liste des *Improvisos*, avec les indications poétiques de chaque pièce, leurs traductions françaises ainsi que leurs dates de composition.

Œuvre	**Indications**	**Traduction**	**Date de publication**
Improviso nº 1	*Calmo*	Calme	1948
Improviso nº 2 (hommage à Villa-Lobos)	*Lentamente*	Lentement	1960
Improviso nº 3	*Nostálgico*	Nostalgique	1970
Improviso nº 4	*Saudoso* ***	Nostalgique	1970
Improviso nº 5	*Alegre*	Joyeux	1981
Improviso nº 6	*Tristonho*	Tristounet	1974
Improviso nº 7	*Tranqüilo*	Tranquille	1978
Improviso nº 8	*Profundamente triste*	Profondément triste	1980
Improviso nº 9	*Melancólico*	Mélancolique	1975
Improviso nº 10	*Dengoso*	Aimable	1981

Tableau 20 - Liste des 10 *Improviso*s de Camargo Guarnieri

[745] VERHAALEN, Marion, *op.cit.*, p. 182.

« Guarnieri vive em clima de constante disponibilidade emotiva. Para ele, "música é emoção e seu desejo maior é saber-se "sentido" e não simplesmente "ouvido". Os Improvisos são, na verdade, estados de alma, confissões amorosas ou soluções técnicas de ordem pianística. Todos se apresentam carregados de intenso colorido emocional. Neles, descobrimos e ficamos em estreito contato com o intimismo do compositor ». (Traduction libre de l'auteur).

3.1.4. Les *Valsa*s

Parmi les danses introduites au Brésil, la valse est un genre très important non seulement dans l'hybridation qui s'est produite dans la musique brésilienne à la fin du XIX[e] siècle et pendant la première moitié du XX[e] siècle, mais aussi dans l'histoire de Camargo Guarnieri. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, la première pièce composée par Camargo Guarnieri est une valse intitulée *Sonho de Artista* (Rêve d'artiste). La valse apparaît constamment dans l'ouvrage du musicologue Klaus Wernet consacré aux souvenirs et réflexions du compositeur. Se souvenant de son enfance et des petites pièces qu'il écrivait, Guarnieri déclare :

> À l'époque (et contre l'avis de mon père qui préférait me voir travailler le piano), je passais mon temps à écrire pour mes amoureuses des valses d'un pathétique larmoyant. Je ne peux pas le cacher, et je dois ajouter que si j'étais précoce en tant que musicien, je l'étais aussi en amour. Ces valses ont été écrites sous l'impulsion d'une nature sensible, elles portaient en elles la douceur et la tendresse de nos valses larmoyantes[746].

Cet aspect larmoyant des valses brésiliennes résulte de l'influence du lyrisme mélodique de la *modinha*[747]. Le compositeur se souvient aussi d'occasions où il improvisait lors de fêtes populaires, utilisant différents genres, dont la valse :

> Comme je travaillais avec mes parents, comme barbier, les jeunes dansaient beaucoup à la ferme et de temps en temps mon père m'emmenait jouer du piano - et j'improvisais toute la nuit. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à improviser. Les gens demandaient « maintenant une valse » et j'improvisais ; « maintenant une mazurka » et j'improvisais ; « maintenant une polka » … et tout était comme ça »[748].

Dans sa vie d'adulte, il reconnaît ses origines, son parcours dans la musique et réfléchit à son langage, comme nous pouvons le constater :

---

[746] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de MASTER, Université de São Paulo, 2009, p. 474.

« Nesse tempo (muito contra a vontade de meu pai, que preferia que eu estudasse piano) passava as horas escrevendo valsas chorosas às minhas aleitas. Não poderei esconder isso, e devo acrescentar mesmo que fui precoce como músico, também o fui no amor, Essas valsas foram escritas sobre o impulso de uma natureza sensível e elas traziam em si a moleza e os dengues das nossas valsas chorosas ». (Traduction libre de l'auteur).

[747] SOUZA, David Pereira de, dans ULHÔA, Martha Tupinambá de, AZEVEDO, Cláudia, TROTTA, Felipe, *Made in Brazil : Studies in Popular Music*, Éditions Routledge, New York, 2015, p. 64.

[748] GUARNIERI, Camargo, dans WERNET, Klaus, *op. cit.,* p. 64.

« Como eu trabalhava com meus pais, como barbeiro, e a juventude dançava muito no sítio e de vez em quando meu pai me levava pra tocar piano - e eu improvisava a noite inteira. Foi desde ai que eu comecei a improvisar. O pessoal pedia « agora uma valsa » e eu improvisava; - « agora uma mazurka » - e eu improvisava; « agora uma polka » - e era tudo assim. » (Traduction libre de l'auteur).

> Je suis un paysan de Tietê : on m'a dit que cela, et le fait que j'ai commencé à écrire des valses, a été très important pour ma musique. Mon père voulait que je sois pianiste ; il ne croyait pas à la composition ; il considérait que l'art était trop sérieux pour accepter les enfants prodiges[749].

Grâce à l'intelligence et à la perspicacité de son père, Guarnieri a reçu une éducation pianistique qui lui a permis de laisser une vaste œuvre pour piano, témoignant de la maîtrise technique d'un compositeur qui était, avant tout, un excellent pianiste maîtrisant le langage de son instrument. Plus tard dans sa carrière, devenu compositeur, il reviendra à la valse. Entre 1934 et 1959, il a écrit dix valses pour piano, ce qui était bien son intention selon Marion Verhaalen[750]. Mendonça souligne qu'à l'exception de la *Valsa n° 10*, toutes sont écrites sous la forme A-B-A, avec une prédominance de la tonalité mineure qui leur confère un aspect émotionnel plein de sentiment, renforcé par les indications poétiques telles que calmo (*calme*), saudoso (*nostalgique*), choroso (*larmoyant*), entre autres[751].

Le musicologue Mozart de Araújo explique de manière succincte et éclairante le développement et les ramifications de la valse au Brésil, ainsi que la place du cycle de valses de Guarnieri dans ce genre.

Les dix valses de la série ne révèlent pas l'intention du compositeur d'explorer le caractère populaire de la valse brésilienne. Ce qui est immédiatement évident, c'est le désir de révéler le caractère émotif d'un genre qui est déjà devenu l'un des plus assimilés de la musique nationale brésilienne.

> La « brasilianisation » de la valse s'est faite lentement et n'est devenue évidente que vers 1870. L'heure de gloire de la valse au Brésil et sa popularisation se situent dans la période allant de 1870 à 1940. C'est dans cette période que nous trouvons, tant en termes de quantité que de qualité, les exemples les plus représentatifs de la valse populaire brésilienne. C'est également au cours de cette période que l'on trouve différents types de valse dont le caractère le plus évident s'exprime dans la valse lente de salon, la valse sérénade, les valses *seresteiras* ou les valses *serestrosas* des groupes musicaux de l'intérieur du pays.
>
> La caractérisation ethnique ou nationale n'a pas été l'élément prédominant dans l'élaboration des valses de Guarnieri, comme je l'ai déjà noté. Camargo Guarnieri n'a pas été impressionné par le caractère *seresteiro* ou populaire de la valse typiquement brésilienne, mais plutôt par le caractère émotif qui ressort des titres expressifs utilisés : *Lentamente* (lentement), *Preguiçoso* (paresseux),

---

[749] GUARNIERI, Camargo, dans, WERNET, Klaus, *op. cit.*, p. 259.

« Sou caipira de Tietê, e já disseram que isso e o fato de eu começar escrevendo valsas foi muito significativo para a minha música. Meu pai queria que eu fosse pianista; não acreditava em composição; considerava a arte uma coisa séria demais para aceitar meninos-prodígio.» (Traduction libre de l'auteur).

[750] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 116.

[751] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 418.

> *Com Moleza* (avec mollesse), *Calmo e Saudoso* (calme et nostalgique), *Choroso* (larmoyant). Toute cette palette de sentiments et d'émotions ressurgit au milieu d'un contrepoint acéré que le talent et la sensibilité de Camargo Guarnieri, seuls dans toute l'histoire de la valse au Brésil, ont su révéler[752].

Contrairement aux *Improvisos*, ces valses ont été composées chronologiquement. De nombreux traits du langage du compositeur présents dans d'autres œuvres se retrouvent ici, comme l'aspect du sens. On le voit ci-dessous, à travers les indications poétiques qui ne sont pas précisément extraverties.

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Valsa nº 1	*Lentamente*	Lentement	1934
Valsa nº 2	*Preguiçoso*	Paresseux	1935
Valsa nº 3	*Com moleza*	Avec mollesse	1937
Valsa nº 4	*Calmo e saudoso* ***	Calme et nostalgique	1943
Valsa nº 5	*Calmo*	Calme	1948
Valsa nº 6	*Lento*	Lentement	1949
Valsa nº 7	*Saudoso* ***	Nostalgique	1954
Valsa nº 8	*Calmo*	Calme	1954
Valsa nº 9	*Calmo*	Calme	1957
Valsa n° 10	*Choroso*	Larmoyant	1959

Tableau 21 - Liste des 10 Valses de Camargo Guarnieri

3.1.5. Les *Estudos*

[752] VERHAALEN, Marion, *op. cit*., p. 116.

« As dez valsas da série não revelam a intenção do compositor de explorar o caráter popularesco da valsa brasileira. O que nelas se evidencia de pronto é o desejo de revelar o caráter emotivo de um gênero que já se afeiçoou como um dos mais assimilados da música nacional brasileira.

O abrasileiramento da valsa processou-se lentamente, tornando-se patente somente por volta de 1870. O esplendor da valsa no Brasil e a sua consequente popularização só se tornaram evidentes no período que vai de 1870 à 1940 aproximadamente. É nesse período que vamos encontrar, quer do ponto de vista da quantidade quanto do ponto de vista da qualidade, os exemplares mais representativos da valsa popular brasileira. E é nesse período também, que vamos encontrar vários tipos de valsa cujo caráter mais evidente se expressa na valsa lenta de salão, na valsa de serenata, nas valsas seresteiras, ou nas valsas serestrosas nas bandas de música do interior do país.

A caracterização étnica ou nacional não foi o elemento que preponderou na elaboração das valsas (de Guarnieri), como já observei.

Camargo Guarnieri não se deixou impressionar tanto pelo caráter seresteiro ou popularesco da valsa tipicamente brasileira, deixando-se sensibilizar antes pelo caráter emocional que transparece nos títulos expressivos que usa: Lentamente, Preguiçoso, Com Moleza, Calmo e Saudoso, Choroso. E toda essa gama de sentimentos e emoções ressurge em meio a um contraponto cerrado que só o talento e a sensibilidade de Camargo Guarnieri foram capazes de revelar através de toda a história da Valsa no Brasil ». (Traduction libre de l'auteur).

Le *Dictionnaire musical* Larousse définit l'étude comme suit :

> Dans la tradition occidentale, *genre musical* (plutôt qu'une forme) représenté par des pièces à vocation didactique, généralement destinées à un instrument soliste (le plus souvent au piano, mais aussi au violon, à la guitare, à la flûte, etc.), pièces plutôt courtes et groupées en recueils (souvent par 6, 12 ou 24) et dont chacune explore un problème spécifique de technique musicale : le plus souvent de technique d'exécution instrumentale, parfois aussi de technique d'écriture. Il arrive même que certaines études pour piano (de Czerny, par exemple) soient de purs exercices digitaux, sans ambition musicale[753].

Le cycle d'études (*Estudos*) de Camargo Guarnieri est composé de 20 pièces réparties en 4 cahiers, composées entre 1949 et 1988. Comme celle des sonates, leur composition s'étire sur une longue période, mais le résultat sonore est assez homogène de la première à la dernière pièce. Chacune des études est dédiée à un ami pianiste. Ces pièces ont deux dimensions : la première est d'intérêt technique, avec un travail sur des difficultés pianistiques étroitement liées à l'écriture du compositeur. La pianiste Maria José Carrasqueira décrit cette approche :

> Ce sont des pièces qui ont aussi un but pédagogique, qui permettent d'acquérir de la dextérité... Non seulement les éléments nationaux sont toujours présents, mais ils sont souvent abordés de manière polyphonique, toujours rythmiquement complexes, ce qui implique une indépendance de mouvement et de toucher beaucoup plus grande que celle employée dans certaines Études de Chopin, Liszt ou Debussy, ou même de Mignone et Santoro, entre autres, et qui les rend difficiles à exécuter[754].

Maria Abreu, pour sa part, compare l'aspect virtuose élaboré par Guarnieri aux études de Chopin :

> Les études de Camargo Guarnieri, comme celles de Chopin, présentent des problèmes d'une difficulté artistique transcendantale ; les *Estudos* de Guarnieri sont la quintessence pianistique de ses œuvres. Il n'y a rien de plus complexe ou de plus virtuose dans la musique brésilienne. Elles devraient être enregistrées, tant pour leur beauté musicale que pour leur valeur pédagogique[755].

Le pianiste Ney Fialkow attribue également un caractère « chopinien » à ce cycle, tant par le choix du genre de l'étude que par son élévation au niveau des études de concert, à l'instar de celles

---

[753] « Étude » dans *Dictionnaire de la musique Larousse,* éditions Larousse, Paris, 2001, p. 296.

[754] CARRASQUEIRA, Maria José, dans FREIRE, Priscila Gambary, *Dança brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa* (*Dança brasileira* et *Dança negra* pour piano solo de Camargo Guarnieri : une approche interprétative), mémoire de MASTER, Université de l'État de Campinas, 2007, p. 110.

[755] VERHAALEN, Marion, *op. cit*., p. 119.

« Os Estudos de Camargo Guarnieri, como os de Chopin, apresentam problemas de dificuldade artisticamente transcendental; os de Guarnieri são a epítome pianística de suas obras. Não há nada mais complexo ou virtuosístico que esses Estudos no âmbito da música brasileira. Eles deveriam ser gravados, tanto por sua beleza musical quanto por seu valor pedagógico. » (Traduction libre de l'auteur).

du maître polonais. Il note également la qualité du chant que ce cycle recèle, en partie hommage au poète du piano, en partie influence de la musicalité brésilienne :

> « Chopinismes », en particulier dans les œuvres populaires pour piano d'Ernesto Nazareth (1863-1934), un exemple de mélange d'éléments populaires de la musique brésilienne du XIX[e] siècle avec des danses européennes. Nazareth écrivait exclusivement pour le piano, mélangeant mazurkas et valses, imitant les œuvres de Chopin mais avec des rythmes brésiliens. Les études de Guarnieri et, dans une certaine mesure, ses valses sont un hommage à Chopin[756].

Dans son ouvrage *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida*, Verhaalen relève certaines caractéristiques propres au compositeur également présentes dans ces études, comme la polyphonie, la tendance harmonique à la tonalité libre et l'absence d'approche mélodique : nous les interprétons ici comme l'absence de lignes mélodiques de caractère lyrique comme celles de la *modinha*, ou de l'*aboio*, fréquemment rencontrées dans la musique du compositeur[757].

Parallèlement à l'aspect technique, il y a un intérêt musical. Nous pensons que, pour chaque pièce, le compositeur a construit une approche basée sur certains appuis rythmiques de la musique brésilienne, qu'il fournit parfois littéralement, comme dans l'étude *Saramba*, suivant un rythme de danse ; ou bien il traite ces appuis à travers une stylisation dans laquelle il dissout la métrique attendue d'un rythme particulier, créant ainsi une polyrythmie entre les différentes voix du discours. Ces appuis n'ont rien d'intuitif si on les considère dans la perspective de la carrure de la musique européenne composée pour piano jusqu'au début du XX[e] siècle. Les stylisations rythmiques de Guarnieri ont pour but d'intérioriser les ramifications rythmiques présentes dans différents genres musicaux, tels que les *cocos*, les *sambas* et le *choro*.

Vous trouverez ci-dessous les *Estudos*, accompagnées des indications poétiques pour chaque mouvement, de leur traduction en français et de leur date de composition.

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Estudo nº 1	*Deciso*	Décidé	1949
Estudo nº 2	*Brilhante*	Brillant	1949

[756] FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree doctor of musical arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999, p. 27.

« Chopinisms, particularly in the popular piano works of Ernesto Nazareth (1863-1934), an example of the blending of popular elements of nineteenth-century Brazilian music with European dances. Nazareth wrote exclusively for the piano, mixing mazurkas and waltzes, and emulating Chopin's works but with Brazilian rhythms. Guarnieri's Etudes and to some extent, his Waltzes, are a tribute to Chopin ». (Traduction libre de l'auteur).

[757] VERHAALEN, Marion, *op. cit*., p. 119.

« São peças que tem também uma finalidade pedagógica, que fornecem meios para se adquirir destreza... além de elementos nacionais estarem sempre presentes, estes são, muitas vezes, abordados de uma forma polifônica, sempre ritmicamente complexa, o que implica uma independência de movimentos e de digitação muito maior do que os empregados em alguns Estudos de Chopin, Liszt ou Debussy, ou mesmo Mignone e Santoro, entre outros, o que dificulta a execução ». (Traduction libre de l'auteur).

Estudo nº 3	*Appassionato*	Passionné	1949
Estudo nº 4	*Animato*	Animé	1954
Estudo nº 5	*Com moto*	Enlevé	1950
Estudo nº 6	*Impetuoso*	Impétueux	1962
Estudo nº 7	*Sem Pressa*	Sans hâte	1962
Estudo nº 8	*Cômodo*	Confortable	1962
Estudo nº 9	*Furioso*	Furieux	1962
Estudo nº 10	*Movido*	En mouvement	1964
Estudo nº 11	*Brilhante*	Brillant	1968
Estudo nº 12	*Dengoso*	Aimable	1968
Estudo nº 13 (hommage à Debussy)	*Lento e Fluido*	Lent et fluide	1969
Estudo nº 14	*Sem pressa*	Sans hâte	1969
Estudo nº 15	*Maneiroso* *****	Maniéré	1970
Estudo nº 16	*Caprichoso*	Capricieux	1984
Estudo nº 17	*Sem pressa*	Sans hâte	1985
Estudo nº 18 (pour la main gauche)	*Dramático e triste*	Dramatique et triste	1988
Estudo nº 19	*Ondeante*	Ondulant	1981
Estudo nº 20 (*Saramba*)	*Com muita alegria*	Avec beaucoup de joie	1982

Tableau 22 - Liste des 20 *Estudos* de Camargo Guarnieri

3.1.6. Les *Momentos*

Dans la littérature pianistique, nous pouvons trouver quelques exemples de pièces qui ont été regroupées sous le titre de « moments musicaux », comme les *Moments musicaux* op. 94 de Franz Schubert et les *Moments musicaux* op. 16 de Sergueï Rachmaninov. Ce terme, à l'origine *Momens musicals (sic)*, aurait été inventé par l'éditeur de Schubert, Marcus Leidesdorf[758], pour nommer un cycle de six pièces écrit par le compositeur autrichien. Des années plus tard, cette œuvre aurait incité Rachmaninov à composer son propre cycle, de six pièces également, en hommage à Schubert. Dans les deux cas, il s'agit de pièces lyriques de grande envergure.

Dans le cas de Camargo Guarnieri, les pièces sont beaucoup plus courtes que les moments musicaux que nous venons de mentionner. Composés à la fin de sa carrière, entre 1982 et 1988, les

[758] Voir « moment musical », *Dictionnaire de la musique Larousse,* éditions Larousse, Paris, 2001, p. 563.

Momentos (moments) sont les pièces le plus courtes de ses cycles, ce qui s'explique par sa volonté de capturer un moment de réflexion. Belkiss Carneiro de Mendonça caractérise ces pièces comme « des éclairs musicaux qui conservent des impressions affectives, des portraits d'un instant spirituel qu'il a vécu et transformé en petites œuvres d'art »[759]. Pour Osvaldo Lacerda, compositeur brésilien qui fut l'élève de Guarnieri, ces pièces « reflètent, comme c'est toujours le cas dans l'œuvre de Camargo Guarnieri, diverses facettes de l'âme brésilienne »[760].

Ces *moments* ont été écrits presque entièrement dans une tonalité mineure ; elles ont un caractère mélancolique. Verhaalen et Mendonça lient l'expression de ces sentiments à la sensibilité du compositeur et à sa tentative de représenter le peuple brésilien. Considérant que ces pièces ont été écrites à une période tardive de la production de Guarnieri, lorsqu'il a pu prendre un peu de recul pour réfléchir à sa carrière, et en tenant compte de ses plaintes constantes et du sentiment que ses œuvres étaient incomprises au Brésil, ces pièces pourraient être un instantané fidèle de ce qu'il ressentait, à ce moment précis de sa vie : dans les années 1980 il avait conscience d'avoir réalisé une œuvre vaste et cohérente, mais voyait que celle-ci n'avait pas encore trouvé sa place au Brésil.

En outre, Verhaalen signale que Guarnieri a décidé tardivement de créer un nouveau cycle, qu'il a intitulé *Momentos*, afin de ne pas altérer la proportion des *Ponteios* (50), complétés en 1959, ni des *Improvisos* (10), terminés en 1981, qui sont des pièces de nature similaire[761]. On trouvera ci-dessous la liste des *Momentos*, avec des informations sur la date de composition, les indications et leurs traductions respectives.

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Momento nº 1	*Dolente*	Dolent	1982
Momento nº 2	*Lento e Nostálgico*	Lent et nostalgique	1982
Momento nº 3	*Com alegria*	Avec joie	1982
Momento nº 4	*Terno*	Tendre	1982
Momento nº 5	*Desolado*	Désolé	1984
Momento nº 6	*Improvisando*	En improvisant	1985
Momento nº 7	*Calmo e tristonho* ******	Calme et tristounet	1985

[759] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 417.

« flashes musicais que retém impressões afetivas, retratos de um instante espiritual por ele vivido e transformado em pequenas obras de arte. » (Traduction libre de l'auteur).

[760] LACERDA, Osvaldo, dans VERHAALEN, Marion, *op. cit*., p. 188.

« refletem, como sempre acontece na obra de Camargo Guarnieri, várias facetas da alma brasileira » (Traduction libre de l'auteur).

[761] VERHAALEN, Marion, *op. cit*., p. 188.

Momento nº 8	*Gracioso*	Gracieux	1986
Momento nº 9	*Sofrido suave*	Douce souffrance	1987
Momento nº 10	*Íntimo*	Intime	1988

Tableau 23 - Liste des 10 *Momentos* de Camargo Guarnieri

3.2. Œuvres isolées

Camargo Guarnieri a également publié des pièces isolées très importantes pour notre recherche. Contrairement aux cycles mentionnés précédemment, dans lesquels le compositeur ne donnait pas de nom à ses pièces, les désignant uniquement par le nom du genre (valse, sonatine, étude, etc.), les pièces publiées séparément portent des titres qui évoquent la source musicale utilisée. Puisque l'enjeu de ce travail est de trouver les origines musicales des éléments brésiliens utilisés par Guarnieri et que ce dernier n'a rien révélé (nous pourrions même dire qu'il a caché ses références et en a effacé les traces en stylisant ces éléments), il faut nous en tenir aux informations minimales qu'il a laissées sous forme de texte (indications de tempo, de type de jeu, éventuels titres des œuvres, etc.). Nous n'entrerons pas dans les détails ici car ces aspects seront traités plus loin, dans la troisième partie de notre recherche. Signalons simplement quelques pièces qui font directement référence aux musicalités *caipiras* de l'arrière-pays de São Paulo, comme *Canção Sertaneja* (Chanson paysanne,1928), *Toada* (1929), *Toada triste* (1936), *Toada Sentimental* (1982), *Suite Mirim* (1953) - I. *Ponteando, As três Graças* (1973) - III. T*oada para Daniel Paulo* (1961). D'autres pièces, parfois les mêmes, sont liées à l'univers des danses, très présent dans la musique brésilienne, comme *Dança brasileira* (1928), *Lundu* (1935), *Dança Selvagem* (1931), probablement inspirée par le mythe des trois races qui auraient formé le peuple et la musicalité brésiliens, *Dança Negra* (1946), *Choro torturado* (1930), *Suite Mirim* (1953) - II. *Tanguinho*, *As três Graças* (1973) - II. *Tanguinho para Miriam* (1965). Nous avons également trouvé des sources musicales liées aux *cantigas* (chants populaires) pour *Acalanto* (1952), *Suite Mirim* (1953) - III. *Modinha* et IV. *Cirandinha*, *As três Graças* (1973) - I. *Acalanto para Tânia* (1963).

3.3. Aspects de la musique brésilienne

Dans cette partie du travail, il nous semble important de définir certains termes qui seront utilisés tout au long des analyses concernant les éléments de la musicalité brésilienne utilisés par

Camargo Guarnieri. Si cela n'a pas été clair jusqu'à présent, nous soulignerons une fois de plus que Camargo Guarnieri ne cite pas de thèmes populaires, mais que sa musique utilise de manière stylisée divers éléments rythmiques et une façon de donner une direction à la mélodie qui figure dans diverses manifestations musicales brésiliennes. Nous pensons que, dans l'approche que nous allons proposer, il reste encore beaucoup à faire. Nous commencerons donc par les aspects indéniablement brésiliens, reconnus par les Brésiliens eux-mêmes, du moins dans le Sud-Est. Comme le Brésil a une dimension continentale et que les facteurs culturels peuvent être très différents d'une région à l'autre, nous présenterons une approche focalisée sur la région Sud-Est du Brésil, plus précisément l'État de São Paulo où le compositeur est né et a passé toute sa vie. Une fois ce constat établi, il est possible de trouver des échos d'une certaine nomenclature rythmique dans des États voisins tels que le Paraná et le Minas Gerais. Nous présentons ci-dessous une terminologie relative aux genres musicaux, aux différents styles, aux types et enfin aux topiques qui seront très utiles pour comprendre les éléments qui nourrissent notre analyse.

3.3.1. Les genres musicaux brésiliens

La définition du genre est un aspect très important qui va nous permettre d'établir le réseau de significations que nous recherchons. Comme nous l'avons vu plus tôt dans notre recherche, il existe des chercheurs qui travaillent sur la signification musicale dans la musique brésilienne, comme le musicologue Paulo de Tarso Salles et Acácio Piedade. Salles part en effet des genres expressifs de Robert Hatten, qui peuvent être définis comme des « genres musicaux complexes ou mixtes dont l'interprétation musicologique et herméneutique exige une compétence expressive en plus de la compétence structurelle »[762], pour arriver plus tard aux notions de style, de types et de topiques présents dans les quatuors à cordes de Villa-Lobos. En raison de la distance qui sépare le monde musical brésilien de la tradition classique européenne, nous pensons qu'il est important de commencer par les bases et de travailler avec la catégorie des genres musicaux brésiliens. Voici une définition du genre musical selon Jim Samson, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

> Une classe, un type ou une catégorie, sont établipar une convention. Étant donné que les définitions conventionnelles dérivent (de manière inductive) de particularités concrètes, telles que les œuvres musicales ou les pratiques musicales, et sont donc sujettes au changement, un genre est probablement plus proche d'un « type idéal » (au sens de Max Weber) que d'une « forme idéale » platonicienne. Les genres sont fondés sur le principe de la répétition. Ils codifient les

[762] GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 37.

> répétitions passées et invitent aux répétitions futures. Il s'agit de deux fonctions très différentes, qui soulignent respectivement les qualités des œuvres d'art et les qualités de l'expérience, et qui ont favorisé deux approches complémentaires de l'étude des genres. La première est à proprement parler une branche de la poétique, ses élèves vont d'Aristote aux représentants actuels de l'esthétique analytique. La seconde concerne plutôt la nature de l'expérience esthétique et se comprend mieux comme un facteur d'orientation dans la communication. Cette perspective a été privilégiée par de nombreux spécialistes récents de la littérature et de la musique, et reflète une tendance plus générale à problématiser la relation entre les œuvres d'art et leur réception[763].

Ce principe de répétition signalé par Samson est non seulement ce qui définit les genres qui seront présentés, mais c'est aussi ce que nous recherchons dans la production de Guarnieri pour pouvoir rapprocher ce que le compositeur a écrit à la source d'origine populaire. Certes, lorsqu'il s'agit d'une musique de production et de tradition ancrée dans l'oralité, comme c'est le cas dans la musique brésilienne, la définition d'un genre musical n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Dans le cas des genres brésiliens, c'est ce qui transparaît des recherches bibliographiques sur le sujet. Le musicologue Felipe Trotta estime que la définition d'un genre est le « résultat de diverses associations faites par des individus et assimilées (ou non) par la société dans son ensemble »[764]. Dans le même esprit, le musicologue italo-brésilien Franco Fabbri affirme « qu'un genre musical est un ensemble d'événements musicaux (réels ou possibles) dont le déroulement est régi par un ensemble défini de règles socialement acceptées »[765]. Pour une définition claire, Fabbri utilise quelques règles composées de paramètres technico-formels, sémiotiques, comportementaux, sociaux, idéologiques, économiques et juridiques, à leur tour inhérents à cette communauté musicale qui, en d'autres termes, serait la représentation des associations imaginaires mentionnées ci-dessus et liées au genre en question[766].

---

[763] SAMSON, Jim, « Genre », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en ligne, consulté le 3 mars 2024, https://www-oxfordmusiconline-com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599?rskey=vfkCAP&result=1
« A class, type or category, sanctioned by convention. Since conventional definitions derive (inductively) from concrete particulars, such as musical works or musical practices, and are therefore subject to change, a genre is probably closer to an 'ideal type '(in Max Weber's sense) than to a Platonic 'ideal form'.Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions. These are two very different functions, highlighting respectively qualities of artworks and qualities of experience, and they have promoted two complementary approaches to the study of genre. The first is properly a branch of poetics, and its students have ranged from Aristotle to present-day exponents of an analytical aesthetic. The second concerns rather the nature of aesthetic experience, and is best understood as an orientating factor in communication. This perspective has been favoured by many recent scholars of literature and music, and reflects a more general tendency to problematize the relation between artworks and their reception ». (Traduction libre de l'auteur).

[764] TROTTA, Felipe, « *Gêneros musicais e sonoridade : construindo uma ferramenta de análise »* (Genres musicaux et sonorité : construction d'un outil d'analyse), *Revista Ícone*, vol. 10 nº 2, 2008, p. 2

« resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo ». (Traduction libre de l'auteur).

[765] FABBRI, Franco, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, Popular Music Perspectives, papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn et Philip Tagg, Éditions IASPM, Göteborg & Exeter, 1982, p. 1.

« A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules ». (Traduction libre de l'auteur).

[766] *Ibid*., p. 2 - 6.

Pour le musicologue français Gérard Denizeau, le genre musical est l'objet musical lui-même :

> La notion de genre musical a traversé l'histoire de la musique et de la musicologie sous l'égide de définitions souvent aussi fantaisistes qu'inconséquentes. La norme reste la confusion entre les concepts de genre et de forme. Pour simplifier, utilisons une terminologie élémentaire : le genre désigne l'objet musical, le différencie pour l'auditeur, tandis que la forme l'organise, lui donne une cohérence[767].

Dans la recherche de ce processus d'identification musicale d'un objet sonore, c'est-à-dire d'un genre, Trotta souligne l'importance du rythme et de la sonorité liés à un événement musical, en tant que paramètres sonores importants pour une première classification. Pour lui, le rythme est un facteur qui porte les caractéristiques identitaires d'un genre particulier et qui relie directement l'auditeur, à travers l'écoute, à un environnement socio-musical-affectif[768].

Dans son ouvrage *O feitiço decente* (Sort décent)[769], Sandroni explique cet aspect rythmique de manière plus succincte, en précisant que :

> Le rythme n'est pas un simple fond neutre sur lequel la chanson se promènerait indifféremment. Au contraire, il en dit beaucoup sur le contenu de la chanson. De fait, dans la musique populaire brésilienne, le rythme est l'un des principaux éléments par lesquels les auditeurs reconnaissent les genres. Dans ce pays, et certainement dans d'autres, lorsque nous écoutons une chanson, la mélodie, les paroles ou le style du chanteur nous permettent de la classer dans un genre donné. Mais avant même que tout cela parvienne à nos oreilles, cette classification a déjà été faite grâce au rythme qui, précédant le chant, nous plonge dans le sens de la chanson et donne littéralement le ton[770].

En ce qui concerne la sonorité, Trotta explique que « chaque formation instrumentale évoque un certain environnement musical, représenté par un ensemble d'instruments caractéristiques qui

---

[767] DENIZEAU, Gérard, *Los géneros musicales : Una visión diferente de la historia de la música* (Les genres musicaux : Une vision différente de l'histoire de la musique), Ma non Troppo Robinbook, 2008, p. 15.

« La noción de género musical ha atravesado la historia de la música y de la musicología bajo el paraguas de definiciones a menudo tan caprichosas como inconsecuentes. La norma sigue siendo la confusión entre los conceptos género y forma. Para simplificar, utilicemos una terminología elemental : género designa el objeto musical, lo diferencia a oídos del oyente, mientras, que la forma lo organiza, le da coherencia ». (Traduction libre de l'auteur).

[768] TROTTA, Felipe, *op. cit.*, p. 3

[769] SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* [(Sort décent : Transformations de la samba à Rio de Janeiro (1917-1933)], Éditions UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

[770] *Ibid.*, p. 15.

« Mas a batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom ». (Traduction libre de l'auteur).

constituent les éléments de base de sa pratique »[771]. Ainsi, les aspects liés aux timbres et à l'utilisation des instruments, ainsi que leur récurrence dans une pratique musicale donnée, deviennent des facteurs importants pour aider à identifier un genre musical[772]. L'auteur passe en revue différentes formations telles que le trio formé par l'accordéon, la *zabumba*[773] et le triangle, éléments principaux du genre *forró*[774], plus précisément du *pé-de-serra*[775], ainsi que l'ensemble formé par le *pandeiro* (tambourin brésilien), le tambourin, le *surdo* (tambour grave), la *cuíca*[776], la flûte, le *cavaquinho*[777] et la guitare, toujours présents dans les *rodas* du genre *samba*, facteurs qui annoncent la musique qui va suivre[778]. De même, quand un quatuor à cordes (2 violons, alto et violoncelle) se produit, personne ne s'attend à ce qu'il joue « du reggae, du frevo ou du blues »[779]. Bien que notre travail ne porte que sur les œuvres pour piano de Camargo Guarnieri, l'aspect des types d'instruments utilisés dans certains genres musicaux reste très important si nous voulons comprendre comment le compositeur a transposé une certaine sonorité au piano. Cela nous sera donné par des paramètres musicaux tels que la tessiture, la texture, l'articulation, l'harmonisation.

La définition du genre est très importante lorsque qu'il s'agit d'aborder les différentes manifestations de la musique populaire brésilienne. Dans ce travail, nous utiliserons le terme de « musique populaire » pour tous les types d'expression musicale qui ne sont pas liés à la musique savante occidentale. Toutefois, nous tenons à souligner que ce terme a été forgé par l'industrie musicale qui, en incorporant cette sonorité et en la transformant en produit, a eu besoin de l'étiqueter pour pouvoir le vendre. L'historienne Martha Abreu explique que, « à la *Belle Époque*, le marché éditorial et phonographique de la ville de Rio de Janeiro proposait respectivement des livres contenant

---

[771] TROTTA, Felipe, *op. cit.*, p. 4.

« cada formação instrumental evoca um determinado ambiente musical, representado sonoramente em seu conjunto de instrumentos característicos que servem como elementos constitutivos de sua prática » (Traduction libre de l'auteur).

[772] *Ibid*., p. 4

[773] *Zabumba :* instrument (de percussion). Variante du *Bumbo* (bombo)

[774] *Forró* : Le terme est une dérivation de « forrobodó », qui selon le Dictionnaire *Aurélio*, signifie « *arrasta-pé*, fête, plaisanterie, confusion, désordre ». Suivant cette caractérisation, l'érudit Camara Cascudo a défini le *forró* comme un « bal de peu de valeur, de deuxième catégorie ». Une autre désignation qui a été utilisée pendant longtemps était celle qui définissait le *forró* comme une corruption de « For all », des bals populaires organisés selon certains par les Américains dans leurs bases du *Nordeste* pendant la Seconde Guerre mondiale. Quoi qu'il en soit, le terme désigne un type de bal populaire du Nordeste, animé par l'accordéon à huit basses, exécutant les différents rythmes locaux.

[775] *Forró pé de serra* : *forró* authentique, généralement accompagné d'accordéon, de *zabumba* et de triangle, avec comme principal représentant le compositeur et musicien du Nord-Est brésilien Luiz Gonzaga (1912-1989), le roi du *baião*.

[776] *Cuíca* : Membranophone à friction réinventé au Brésil par les esclaves venus d'Angola et du Congo. Appelée « mpwita » (en Angola), dans la langue kimbundu, elle est connue sous le nom de kpwita. Elle a la forme d'un petit tambour, avec la peau fixée à une tige en bois interne frottée avec un chiffon humide, produisant un son ressemblant à un cri de cochon. Auparavant, cette tige était externe

[777] *Cavaquinho* : Instrument à cordes pincées, plus petit que la *viola*, très populaire comme accompagnateur et même comme soliste dans les orchestres populaires.

[778] Voir TROTTA, Felipe, *op. cit.*, p. 4-7.

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

« um reggae, um frevo ou um blues. » (Traduction libre de l'auteur)

des recueils de « chansons populaires », identifiées comme « brésiliennes », et des disques de *modinhas, choros* et *lundus* »[780]. La musicologue Elizabeth Travassos corrobore également ces propos :

> Le terme « musique populaire » a été utilisé entre la fin du XIX[e] siècle et les premières décennies du XX[e] siècle pour désigner les produits des classes populaires qui se retrouvaient dans la presse, les disques et la radio, ainsi que ceux qui avaient leurs propres chaînes de diffusion et qui, pour diverses raisons, n'intéressaient pas les entreprises et les agents du marché des biens musicaux. C'est la progression de la distribution commerciale de la musique, combinée à l'essor des études folkloriques et des travaux des folkloristes, qui a rendu nécessaire la distinction entre musique « populaire » et musique « folklorique »[781].

Comme l'a déjà souligné Renato Almeida, spécialiste du folklore musical brésilien, la distinction entre musique populaire et musique folklorique repose notamment sur l'origine de la création, la transmission et la fonction sociale de ces musiques. Alors que la musique folklorique se perpétue de manière orale et évolue au sein d'une communauté, la musique populaire est l'œuvre d'un auteur identifié et diffusée par des canaux formels[782].

Ainsi, et en précisant encore nos outils d'analyse, nous dénommerons « musique populaire » les genres d'auteurs connus, diffusés à la radio, et « musique folklorique » les genres d'auteurs inconnus, dont la transmission se fait oralement et dont le rôle est ancré dans la vie quotidienne d'une communauté donnée. Parmi les genres qui seront abordés et expliqués en détail dans la troisième partie de notre travail, il y a ceux qui appartiennent à la danse, comme la *catira*, le *batuque*, et le *baião ;* aux chansons, comme l'*aboio*, la *toada* et la *modinha* ; et aux genres instrumentaux, comme le *choro*.

3.3.2. Les styles

---

[780] ABREU, Martha, « Histórias musicais da Primeira República (Histoires musicales de la première république) », *Revista ArtCultura*, vol. 13, nº 22, 2011, p. 79.

« na chamada Belle Époque, o mercado editorial e fonográfico da cidade do Rio de Janeiro, oferecia, respectivamente, livros com coletâneas de « canções populares », identificadas como « brasileiras », e discos com modinhas, choros e lundus ». (Traduction libre de l'auteur).

[781] TRAVASSOS, Elisabeth, « Tradição oral e história » (Tradition orale et histoire), *Revista de História*, nº 157, 2007., p. 131.

« A locução « música popular » foi usada entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX para designar os produtos das camadas populares que chegavam à imprensa, disco e rádio, tanto quanto aqueles que dispunham de seus próprios canais de circulação e, por vários motivos, não interessavam às empresas e agentes do mercado de bens musicais. Foi o avanço da distribuição comercial da música, aliado ao crescimento dos estudos de folclore e atuação dos folcloristas, que impôs a necessidade de se distinguirem música « popular » e « folclórica ». (Traduction libre de l'auteur).

[782] ALMEIDA, Renato, *Vivência e projeção do folclore* (Le vécu et la perspective du folklore), Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1971, p. 25-26.

Au cours de notre recherche bibliographique, nous avons constaté que les termes « genre » et « style » sont parfois utilisés comme synonymes dans la musique brésilienne. Afin d'établir un lien avec ce qui a été dit précédemment et d'entamer notre discussion sur le style en évitant toute confusion, nous pourrions utiliser le pronom « quoi » pour faire référence au genre, et l'adverbe « comment » pour traiter du style qui constitue une œuvre particulière[783]. Dans The *Oxford Handbook of Topic Theory*[784]*,* la musicologue Mirka Danuta remonte aux origines de la première utilisation du terme, en passant chaque auteur en revue pour arriver à ce que l'on entendait par « style » à l'époque classique. Elle explique que Giovanni Battista Doni (1635) a été le premier à diviser la *prima* et la *seconda prattica* établies par Monteverdi en *stilo antico* et *stilo moderno*. Ce même concept a été appliqué par Christoph Bernhard en Allemagne : il est connu sous les noms de *strict style* et *free style* au cours du XVIII[e] siècle. Il y a eu aussi la division de Marco Scacchi (1649) qui distinguait le *stylus ecclesiasticus* (la musique composée à des fins religieuses), le *stylus theâtralis* (celle composée pour les arts de la scène, comme l'opéra) et le *stylus camerae* (la musique composée pour les concerts de musique de chambre et/ou avec chant). Dans son ouvrage *Classic Music*[785]*,* Leonard Ratner présente une définition de chacun de ces styles établie par Meinrad Spiess (1746) :

> De Stylo Ecclesiastico, ou Kirchen-Styl
>
> Parmi les trois styles, le style ecclésiastique mérite le premier rang parce que son but et sa raison d'être sont d'encourager et de motiver la louange et l'honneur de Dieu ; il est donc élaboré avec soin, compétence et diligence.
>
> De Stylo Cammerali, ou Cammer-Styl
>
> La musique de chambre, également appelée musique galante, tire son nom des chambres et des salons de la noblesse où elle est généralement jouée. Quiconque recherche le plaisir, l'artifice, l'invention, l'art, le goût, l'affection (tendresse), les trouvera tous dans les Concerti Grossi, Sonate da Camera, etc. dans lesquels on ne peut manquer de se réjouir d'entendre toutes les voix hautes, moyennes et basses se concerter, s'imiter et se disputer l'attention, le tout avec netteté et entrain.
>
> De Stylo Theatralis
>
> Si le style théâtral ou opératique actuel n'est pas un jumeau du style de chambre, il en est au moins un proche parent. Souvent, la différence réside uniquement dans le lieu où le style est utilisé, dans les comédies sur scène ou dans les salons ; des distinctions peuvent être faites non seulement en

[783] SÈVE, Mário, « Choro : gênero ou estilo ? » (Choro : genre ou style?), *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte, 2016, p. 2.

[784] DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

[785] RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*,Éditions Schirmer Books, New York, 1980.

> fonction du lieu de représentation, mais aussi en fonction de types de composition entièrement différents[786].

Cette même classification a été élargie par Johann Mattheson, qui a dérivé les styles *ecclesiasticus*, *canonicus*, *motecticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hypochermaticus*, *symphoniacus* et *recitativus.* Une troisième classification, proposée par Johann Adolph Scheibe (1745), reprend la même division (*ecclesiasticus*, *theatralis*, *camerae*) en leur appliquant des catégories de valorisation de style élevé, moyen et bas :

> Pour éclaircir l'idée de style, la meilleure division est la suivante : le style élevé (sublime), le moyen ou modéré, et le bas ou comique. Le style élevé inclut tous les sentiments grands, exaltés, terribles, et les passions violentes. Le style moyen comprend les sentiments plus doux, comme l'amour, le calme, la satisfaction, la gaieté, la joie, et dans le style bas, nous incluons ce qui est plus populaire et évident que gentil, plus trivial et joyeux qu'intelligent, et en particulier, tout ce qui relève de la caricature et de la comédie. La musique instrumentale, qui est un écho des sentiments exprimés par la musique vocale, est également classée de la même manière, à ceci près qu'elle cherche en plus à susciter l'émerveillement par des passages brillants, propres à la technique virtuose de l'instrument[787].

Ces trois styles principaux peuvent également être organisés en musique publique, comme les styles *ecclesiasticus* et *theatralis*, et musique privée, comme le style *camerae*. Cette façon de concevoir les styles a perduré jusqu'au XIX^{e} siècle, avec une petite modification apportée par Christoph Koch (1802) qui, conscient de la difficulté d'établir des différences claires entre les styles *theatralis* et *camerae*, les a réunis dans une même catégorie. C'est ainsi que le style musical a été divisé entre le sacré, d'une part, et le profane, d'autre part. Christian Friedrich Daniel Schubart (1806),

---

[786] RATNER, Leonard, *op. cit.*, p. 7.

« De *Stylo Ecclesiastico*, oder *Kirchen-Styl*
Among the three styles, the ecclesiastical merits the first rank because its aim and its very reason forbeing is to encourage and motivate the praise and honor of God; therefore, it is worked out with care, skill and diligence.

De *Stylo Cammerali*, oder *Cammer-Styl*
Chamber music, also called *galanterie-music*, takes its name from the rooms and salons os the nobility where it is usually performed. Whoever looks for delight, artifice, invention, art, taste, affection (tendresse) will find them all in the so-called Concerti Grossi, Sonatas da Camera, etc. in the which one cannot fail entirely to be pleased to hear all the high, middle, and low voices concert with each other, imitate each other, and compete for attention, all with neatness and zest.

De *Stylo Theatrali*
If the present-day theatrical or operatic style is not a twin to the chamber style, at least it is a closely-related blood kinsman. Often the difference lies only in the place where the style is used, in comedies on the stage, or in salons; distinctions ca be made not only as to the place of performance, but as to entirely different types of composition as well ». (Traduction libre de l'auteur).

[787] *Ibid.*, p. 364.

« To clarify the idea of style, the best division is : the *high*, the *middle* or *moderate*, and the *low* or *comic*. The high style encompasses all great, exalted, dreadful feelings, and violent passions. The middle style includes softer and milder feelings, such as love, calmness, satisfaction, cheerfulness, and joy, and in the low style we include that which is more popular and obvious than genteel, more trifling and merry than clever, and particularly, everything that pertains to caricature and comedy. Instrumental music, which is an echo of the feelings that vocal music expresses, is also classified accordingly; except that instrumental music, in addition, tries to arouse wonder by means of brilliant passages propor to the virsuoso technique of the instrument ». (Traduction libre de l'auteur).

quant à lui, inclut des styles de danse sous l'étiquette *pantomimischer Styl* et il ajoute des éléments de musique populaire et folklorique. Il y a eu aussi les styles nationaux non encore mentionnés, comme le style français et le style italien, qui remontent à Kircher (1650)[788]. Danuta explique que « dans toutes ces classifications, l'accent est mis sur les différences entre les styles et le propos est d'enseigner aux compositeurs comment les utiliser dans leurs contextes respectifs »[789].

Ces catégories de style sont apparues, sous une forme ou une autre, dans la musique brésilienne. Pendant la période coloniale, plus précisément tout au long du XVIII[e] siècle, les compositeurs brésiliens et portugais suivaient des traités de composition : ils connaissaient le décorum à suivre dans différentes situations. Ce que nous savons de la musique de la période coloniale du Brésil a été en grande partie découvert au XIX[e] siècle et surtout au XX[e] siècle. À propos de la musique jouée pendant la longue période entre l'arrivée des Portugais sur le sol brésilien, le début de la colonisation et la catéchisation des Indiens, entre les XVI[e] et XVII[e] siècles, Renato Almeida commente :

> La base était le grégorien, enseigné pour l'office religieux, ce qui explique l'influence qu'il a eue sur notre musique populaire. Il devait y avoir d'autres voix de caractère populaire, portugaises et espagnoles, auxquelles les sauvages, d'abord, puis les Noirs, ont adapté leurs propres chants. À la fin du XVIII[e] siècle, la musique italienne commençait déjà à être reçue et jouée et son influence s'est rapidement fait sentir dans la formation de notre *modinha*[790].

Le style ecclésiastique a été très présent dans la musique brésilienne au XVIII[e] siècle. Almeida rapporte un passage intéressant à propos de la rigueur et du respect dans le domaine de la musique :

> Dans le *Rapport général du diocèse de São Paulo* daté de 1777, plusieurs prêtres sont nommés chantres pour leurs compétences et leurs voix, comme Antônio de Oliveira, à la fois pour le plain-chant et l'orgue, ou Joaquim Barbosa. Feles José de Oliveira qui connaissait très bien le plain-chant et l'orgue, était un excellent ténor ; João Domingos Tibúrcio était maître de chapelle[791].

---

[788] DANUTA, Mirka, *op.cit*.., p.4

[789] *Ibid*., p. 14

« In all these classifications the emphasis lies on differences between styles and the purpose of their discussion is to teach composers how to use them in their proper contexts ». (Traduction libre de l'auteur).

[790] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition.,Éditions F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942, p. 291.

« A base era o gregoriano, ensinado para o serviço religioso, donde se explica aquela influência que ele exerceu na nossa música popular. Deveria haver outras vozes de natureza popular, lusas e espanholas, às quais os selvícolas, a princípio e depois os pretos, adaptariam os seus próprios cantos. No fim do século XVIII, já se começava a receber e executar a música italiana, cuja influência se tornou logo sensível na formação da nossa modinha. » (traducion libre de l'auteur).

[791] ALMEIDA, Renato, *op. cit*., p. 294.

« Na Relação Geral da Diocese de São Paulo, em 1777, nomeiam-se vários padres, cantores pelas suas vicências e vozes, como Antônio de Oliveira, tanto no cantochão quanto no de órgão; Joaquim Barbosa; Feles José de Oliveira, sabendo muito bem cantochão e órgão, e ótimo tenor; e João Domingos Tibúrcio, mestre de coro ». (traducion libre de l'auteur).

À propos du Minas Gerais, la région du Brésil où s'est développée une musique religieuse de grande valeur avec des compositeurs tels que José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (1746-1805), Almeida précise :

> Le Minas Gerais a également cultivé la musique à l'époque coloniale, avec beaucoup d'amour, au point d'être appelé l'Italie du Brésil. Les habitants étaient « doués pour la danse et la musique » et, bien que mes informations soient précaires, je sais qu'il y avait de la bonne musique d'église et de salon dans les différents centres du Minas Gerais, en particulier dans ceux où l'exploitation minière était la plus florissante. Les habitants du Minas Gerais avaient une grand penchant pour la musique. En 1745, avec la création de l'Évêché de Mariana, un maître de chapelle, un organiste et quatre enfants de chœur ont été nommés à la cathédrale[792].

Le musicologue Paulo Castagna, dans une présentation au colloque international *A música no Brasil colonial* (La musique dans le Brésil colonial) qui s'est tenu à Lisbonne en 2000, explique comment le style *antico* et le style moderne ont été pratiqués dans les États de São Paulo et du Minas Gerais au cours du XVIII[e] siècle, ce qui atteste de leur présence au Brésil[793].

Avec la découverte de l'or, Almeida parle aussi de la floraison de quelques maisons d'opéra, ce qui nous prouve qu'on y pratiquait un style théâtral. Selon lui, il y avait des maisons d'opéra dans les plus grandes villes du Brésil, comme l'opéra *Padre Ventura* à Rio de Janeiro, des *Casas da Ópera* à São Paulo, à Bahía, au Mato Grosso, au Pernambuco, au Pará et à *Porto* Alegre[794]. Outre les maisons d'opéra, des compositeurs locaux se sont attachés à écrire des opéras au Brésil. Le premier opéra connu est *Le due gemelle* du père José Maurício, créé en 1813[795], mais il n'a pas été le seul composé par un Brésilien sur le sol brésilien. Un peu plus tard, Antonio Carlos Gomes a composé *A noite no castelo* (1861) et *Joana de Flandres* (1863), Domingos José Ferreira a écrit *A corte de Mônaco* (1862) et Elias Álvares Lobo, *A noite de São João* (1890)[796].

En ce qui concerne le style *camerae*, nous ne pouvons malheureusement pas dire grand-chose du répertoire produit au Brésil au XVIII[e] siècle, car il est très peu connu. Selon la musicologue Maria

---

[792] *Ibid*., p. 294.

« Minas Gerais teve a música também cultivada no período colonial, com grande amor, a ponto de ser chamada a Itália do Brasil. O povo era « doudo pela dança e pela música » e, embora seja precária a minha informação, sei que houve boa música de igreja e de salão nos vários centros mineiros, sobretudo naqueles em que mais floresceu a mineração. A gente mineira demonstrou uma grande propensão musical. Em 1745, com a criação do Bispado de Mariana, estabeleceu-se na Sé da Catedral um lugar de mestre de Capela, um organista e quatro moços de coro ». (Traduction libre de l'auteur).

[793] Voir CASTAGNA, Paulo, O « estilo antigo » no Brasil, nos séculos XVIII e XIX, communication au I *Colóquio Internacional A música no Brasil colonial*, Lisbonne, 9-11 oct. 2000, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171-215.

[794] Voir ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 297 - 300

[795] COSTA, Frâncio Xavier Santos, « Os estilos musicais que influenciaram o padre José Maurício » (Les styles musicaux qui ont influencé le père José Maurício), *V encontro nordestino de História*, Recife, 2004, p. 6.

[796] BRANDÃO, José Maurício, « Ópera no Brasil : um panorama histórico » (L'opéra au Brésil : un aperçu historique), *Revista Música Hodie*, vol.12, nº 2, 2012., p. 38.

Alice Volpe, la production brésilienne de musique de chambre est restée embryonnaire et ce n'est qu'au XIX^e^ siècle, grâce aux clubs musicaux, que ce répertoire s'est développé en direction du public, stimulant la création musicale destinée à cette formation[797].

Les compositions musicales produites au Brésil jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle avaient un caractère essentiellement européen et suivaient même les règles de style pour la composition d'un genre particulier. L'écoute de cette musique, produite dans les salons et les maisons d'opéra, a donné lieu à un phénomène intéressant : une partie des musiciens brésiliens a appris ces morceaux en les écoutant. Une manière très spécifique de jouer la musique des danses de salon apparues dans les fêtes de la noblesse brésilienne à la fin du XIX^e^ siècle, telles que la valse, le *tango*, la polka, la *schottisch*, et autres, a vu le jour. Ce style deviendra, quelques années plus tard, le genre connu sous le nom de *choro*[798]. On pourrait rattacher cette musique de danse au *pantomimischer styl*.

Nous aimerions également faire une dernière observation sur le travail réalisé au Brésil dans le domaine des théories des topiques, qui va de pair avec l'idée de style que nous avons l'intention d'utiliser dans notre analyse. Le musicologue Paulo de Tarso Salles, lorsqu'il étudie les quatuors à cordes pour explorer le contenu expressif des œuvres qui composent le cycle des 17 quatuors à cordes de Villa-Lobos, utilise les catégories de genre expressif, de style, de type et de symboles/topiques. Il est intéressant de noter que le critère de certains styles sont géographiques, liés aux régions du Brésil : *Caipira* (renvoie à la campagne de São Paulo), *Nordestino* (renvoie au Nord-Est du Brésil), *Carioca* (renvoie au Rio de Janeiro). Ces styles ont des traits caractéristiques individualisés qui les différencient les uns des autres, suivant une démarche analogue aux styles nationaux européens : français, italien et germanique.

3.3.3. Les topiques

Dans *Classic Music*, le musicologue américain Leonard Ratner explique que le topique désigne des figures musicales issues de la musique du début du XVIII^e^ siècle liées à des émotions, des affects et des aspects culturels variés. Ces topiques pouvaient se manifester sous forme de pièces complètes

[797] Comme le « Club Mozart » (1867 - 89) et le « Club Beethoven » (1882 - 89) no Rio de Janeiro, le « Club Haydn » (1883 - 91) de São Paulo. Voir VOLPE, Maria Alice, « Período Romântico Brasileiro : Alguns Aspectos da Produção Camerística » (La période romantique brésilienne : quelques aspects de la production de musique de chambre), *Revista Música*, vol. 5, nº 2, 1994, p. 137.

[798] MILAZZO, Elaine, CARVALHO, Any Raquel, « Afastamentos e aproximações composicionais no Choro torturado de Camargo Guarnieri » (Des éloignement et des approximations compositionnelles dans le Choro torturado de Camargo Guarnieri), *Revista* Música Hodie, vol. 4, nº 2, 2004, p. 11.

ou comme éléments au sein d'autres œuvres, englobant à la fois des types de composition, tels que les danses, et des styles, comme *l'Empfindsamkeit* et le style galant[799].

Toujours en réfléchissant sur ce point, Mirka Danuta fait une remarque très importante sur cet ensemble de sujets musicaux chargés de sens, qui se manifestent à travers des types ou des styles. Comme nous l'avons vu plus haut, la distinction entre eux est fluctuante et Danuta souligne que « l'inventaire des types et le fait qu'ils apparaissent comme des pièces entièrement élaborées impliquent qu'ils sont équivalents aux genres »[800] et que les styles, en relation contractuelle les uns avec les autres, sont en « progression à l'intérieur d'une pièce »[801]. Dans la troisième partie, nous examinerons comment types et styles sont présents dans le répertoire pianistique de Camargo Guarnieri.

3.3.3.1. Les styles brésiliens

Le musicologue Acácio Piedade, l'un des pionniers dans le domaine de la théorie des topiques au Brésil, évoque certains des styles présents dans la musique instrumentale brésilienne (qu'il appelle « jazz brésilien ») et dans la musique des compositeurs brésiliens de tendance nationaliste. Il les nomme *brejeiro* (espiègle), *época-de-ouro* (l'âge d'or) et *nordestina* (du Nord-Est), *indígena* (indigène) et *caipira* (paysanne). Selon lui, le *brejeiro* fait directement référence à la musicalité libre des solistes improvisateurs qui, avec espièglerie, font allusion à un motif mélodique mais en présentent un autre et, par leur dextérité technique, font preuve d'une virtuosité proche du style brillant :

> Ce que j'ai appelé « *brejeiro* » est ce style dans lequel les figurations apparaissent transformées par des subversions, des plaisanteries, des défis affichant et exigeant audace et virtuosité, mais le tout de manière organisée, élégante, souveraine, parfois séduisante, espiègle. Il s'agit d'un geste éminemment individualiste : l'individu se détache de la masse, comme s'il se moquait de la

[799] Voir RATNER, Leonard, *Classic Music*, Schirmer, New York, 1980, p. 9, traduit par GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 51-52.

[800] DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 1.

« the inventory of types and the fact that they appear as fully worked-out pieces implies that they are equivalent to genres ». (Traduction libre de l'auteur).

[801] *Ibid*., p. 1.

« progression within a piece ». (Traduction libre de l'auteur).

> régularité monotone et de la prévisibilité. Le *brejeiro* est profondément lié à certains genres, comme le *choro*[802].

Piedade travaille également avec un style de topique qu'il appelle *época de ouro*. Il s'agit de l'évocation d'un lyrisme présent dans la musicalité du Brésil à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle. Selon lui :

> L'univers des topiques *época-de-ouro* comprend des ornements mélodiques issues des anciennes *modinhas*, polkas, valses et serenades brésiliennes. L'exécution des traits de ces mélodies ornées évoque la simplicité, le dépouillement et le lyrisme de l'ancien Brésil. Ce Brésil profond s'exprime par des ornements mélodiques dans certaines phrases, des motifs harmoniques, des ornementations typiques (beaucoup d'appogiatures et de grupetti) qui sont fortement présents dans les *modinhas*, les polkas, le *choro* et, par la suite, dans divers autres répertoires de la musique brésilienne, et même dans des segments d'œuvres d'un style complètement différent de l'environnement de l'*época-de-ouro*[803].

Ces symboles évoqués par Piedade sont très présents dans le répertoire de Rio de Janeiro qui représente le « Brésil ancien », pour reprendre le terme de l'auteur. Cette période coïncide avec la reconnaissance de cette effervescence musicale urbaine qui a tant influencé les compositeurs brésiliens d'orientation nationale. Parmi eux, on trouve Villa-Lobos, qui a tenté d'exprimer la musicalité brésilienne à travers ses œuvres. Paulo de Tarso Salles aborde également cet univers des topiques de l'*época-de-ouro*, puisque le compositeur de Rio de Janeiro a été fortement influencé par le *choro* qui a bu à la source des valses, polkas et autres danses de salon présentes dans l'ancienne Rio. Salles désigne ce même ensemble de symboles sous le nom de « style carioca ». Selon l'auteur :

> Les topiques du style *carioca* coïncident parfois avec les topiques de l'*época-de-ouro* proposés par Acácio Piedade, qui seront redistribués selon la typologie stylistique développée dans cet ouvrage. Au sens où nous l'entendons dans ce livre, le type *choro* se réfère au style pratiqué par les musiciens de style « régional », comprenant leur façon particulière de jouer dans laquelle la

---

[802] PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013, p. 12.

« O que chamei de « brejeiro » é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro ». (Traduction libre de l'auteur).

[803] *Ibid.*, p. 13.

« O universo de tópicas época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro ». (Traduction libre de l'auteur).

> virtuosité instrumentale s'habille de gestes caractéristiques, en dialogue avec les *baixarias*, les ornementations et d'autres figures d'improvisation[804].

Notre but n'est pas de créer une nomenclature de références communes. Notre vision du style est liée à l'idée de « figures et progressions à l'intérieur d'une pièce », qui se manifestent par des allusions à des manières de jouer (références stylistiques) et des évocations d'un certain symbole connu de tous les membres de la communauté. Ainsi, certaines des idées liées au style qui seront présentées dans la troisième partie de ce travail suivront le raisonnement de Salles, dont la distribution stylistique passe par l'aspect local : *Caipira* (arrière-pays de *São Paulo*), *Carioca* (région de l'État de *Rio de Janeiro*) et *Nordestino* (région comprenant les États de Maranhão, Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe et Bahía). Nous leur appliquerons ensuite le filtre des types afin d'éviter les grandes généralisations. Sur ce point, Salles explique :

> La culture brésilienne est trop complexe et métissée pour s'adapter à des généralisations très larges définies selon des critères ethniques, religieux ou même géographiques. La proposition de Piedade concernant les « *tópicas nordestinas* » illustre bien ce problème. Généraliser le *Nordeste* implique de rassembler sous une même étiquette des traditions très différentes les unes des autres, comme la culture *caboclo*, le trio accordéon-triangle-*zabumba*, la neuvaine religieuse, les ensembles de fifres, la danse *forró*, le *baião* de Luiz Gonzaga, les traditions africaines et afro-brésiliennes de Bahia, le carnaval bahianais, etc. Nous pourrions ajouter d'autres manifestations telles que le *maracatu, le frevo, le xaxado, le xote, le coco, le repente*, et nous nous rendrons alors compte qu'il existe plusieurs types différents de musique du Nord-Est, qui peuvent peut-être être mieux compris s'ils sont regroupés selon d'autres critères. À mon avis, la musique du Nord-Est peut être prise comme base pour circonscrire un style, mais elle nécessite des filtres plus spécifiques qui tiennent compte des aspects musicaux spécifiques et réduisent la force de cette généralisation, évitant ainsi la perte d'éléments de différenciation[805].

---

[804] SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018, p. 236.

« As tópicas do estilo carioca coincidem às vezes com as tópicas época de ouro propostas por Acácio Piedade, que serão redistribuídas segundo a tipologia estilística desenvolvida nesse trabalho. No sentido aplicado neste livro, o tipo choro irá remeter ao estilo praticado pelos músicos de « regional », compreendendo sua maneira peculiar de tocar, em que o virtuosismo instrumental se reveste de gestualidade característica, dialogando com as baixarias, ornamentações e outras figuras de caráter improvisatório ». (Traduction libre de l'auteur).

[805] *Ibid.*, p. 228.

« A cultura musical brasileira é demasiado complexa e miscigenada para caber em generalizações muito amplas, definidas segundo critérios étnicos, religiosos ou mesmo geográficos. A proposta de « tópicas nordestinas » feita por Piedade ilustra bem esse problema. Generalizar o nordestino implica reunir sob o mesmo rótulo tradições muito diferentes entre si, como a cultura cabocla, o trio sanfona-triângulo-zabumba, a novena religiosa, a banda de pífanos, a dança do forró, o baião de Luiz Gonzaga, as tradições africanas e afro-brasileiras na Bahia, o Carnaval baiano, etc. Poderíamos acrescentar ainda outras manifestações, como maracatu, frevo, xaxado, xote, coco, repente, e então constatamos que na música nordestina há vários tipos diferenciados, que talvez possam ser mais bem compreendidos se agrupados segundo outros critérios. Em minha opinião, o nordestino pode ser tomado como base para agrupar um estilo, mas que requer filtros mais específicos que apontem para aspectos musicais pontuais e reduzam a força dessa generalização, evitando a perda dos elementos diferenciadores ». (Traduction libre de l'auteur).

3.3.3.2. Les types brésiliens

Comme nous l'avons vu plus haut, les types peuvent apparaître comme des « pièces complètement élaborées » : c'est le cas des types de danses présents dans les pièces instrumentales. Dans ses analyses, Piedade semble parler des caractéristiques des topiques sans préciser les aspects liés aux styles et/ou aux types qui les caractérisent en tant que tels. Lorsqu'il évoque des topiques *caipiras* et qu'il signale qu'en termes de rythmes, il existe une *toada de caipira*[806], nous comprenons qu'il s'agit du type, puisque la *toada* en elle-même caractérise déjà une pièce.

Le musicologue Paulo de Tarso Salles, pour sa part, reconnaît que, bien que Mário de Andrade et Renato Almeida aient mené des recherches intensives et publié de nombreux ouvrages sur les caractéristiques de nombreuses manifestations populaires brésiliennes, la musicologie brésilienne manque encore de la profondeur qui permettrait de créer des classifications mieux définies[807]. Salles est donc plus méthodique : il articule le contenu expressif des topiques à partir de l'association de styles et de types. Dans son travail d'analyse des quatuors de Villa-Lobos, il trouve le style *carioca*, à l'intérieur duquel sont présentes des caractéristiques liées au *choro :* il le définit ainsi comme type *choro ;* de même, il y a des aspects liés à la *samba*, donc de type *samba*, et plus précisément l'un des instruments d'une batterie de *samba*, le tambourin, constituant ainsi un topique *tambourin*[808]. Afin de créer une telle méthodologie, il propose une approche qui part des structures les plus larges, telles que le genre, vers les termes les plus précis, les topiques. Pour reprendre ses termes :

> La classification peut être interprétée comme un continuum, allant du genre au topique et vice versa. En principe, les genres peuvent être appliqués à n'importe quel style, bien que certaines associations soient plus courantes, comme le genre rustique au style *caipira*, ou le genre picaresque au style carioca. De même, il peut y avoir des combinaisons inhabituelles, telles que cérémonial/enfantin ou carnavalesque/amérindien[809].

En ce qui concerne les types liés aux danses brésiliennes, Salles reprend un passage de l'*Ensaio* de Mário de Andrade dans lequel il reconnaît certains types de danses pour lesquelles il suggère ceci :

> Quant aux danses, nous en avons trop. Si, en raison de la grande expansion de la forme chorégraphique de la *maxixe*, celle-ci, la samba, l'*embolada*, le *cateretê*, se confondent dans la

---

[806] Voir PIEDADE, Acácio, *op. cit.*, p. 18.

[807] Voir SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p. 230 - 231.

[808] *Ibid.*, p. 236 - 247.

[809] *Ibid*., p. 231.

« A classificação pode ser interpretada como um contínuo, indo do gênero à tópica e vice-versa. Em princípio, os gêneros podem ser aplicados a quaisquer estilos, embora algumas associações seam mais corriqueiras, como o gênero rústico ao estilo caipira, ou o gênero picaresco ao estilo carioca. Do mesmo modo, pode haver combinações incomuns, como cerimonial/infantil ou carnavalesco/ameríndio ». (Traduction libre de l'auteur).

> musique populaire imprimée et urbaine, cela ne se produit pas dans les danses de tradition orale. Chacune a sa propre chorégraphie et son propre caractère, même si l'on peut tous les réduire à trois ou quatre types chorégraphiques fondamentaux[810].

Sur ce même sujet, Andrade propose la création d'une suite qui remplacerait les genres classiques par leur équivalent brésilien :

> J'ai été dégoûté de voir que nos suites soient appelées « suites brésiliennes ». Pourquoi pas « *Fandango* », un mot parfaitement nationalisé ? Pourquoi pas « *Maracatu* » pour un ensemble plus solennel ? Pourquoi pas *« Congado* », qui perd si souvent son rituel de danse dramatique pour prendre la forme de la pure musique chorégraphique de la suite ?
>
> Imaginons, par exemple, une suite :
>
> 1. *Ponteio* (prélude dans n'importe quel mètre ou mouvement) ;
>
> 2. *Cateretê* (binaire rapide) ;
>
> 3. *Coco* (binaire lent), (choral polyphonique), (substitut de la sarabande) ;
>
> 4. *Moda* ou *Modinha* (en ternaire ou quaternaire), (substitut de l'ancienne Aria);
>
> 5. *Cururu* (pour utiliser un motif amérindien), (on peut imaginer une danse africaine pour utiliser un motif afro-brésilien), (pas de mouvement prédéterminé) ;
>
> 6. *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binaire rapide ou final imposant)[811].

Dans notre approche, le type sera considéré comme des « pièces entièrement élaborées » selon la proposition de Ratner. De cette manière, elles seront interprétées dans une perspective d'équivalence avec d'autres genres présents dans la musique brésilienne. À ce propos, la musicologue Sheila Guymer souligne que « lorsque Ratner a introduit pour la première fois la notion de topique

---

[810] ANDRADE, Mário de, dans SALLES, Paulo de Tarso, *op.cit*., p. 227.

« Quanto a danças temos até demais. Se pela expansão grande que teve a forma coreográfica do maxixe, este, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praceana, isso não se dá nas danças de tradição oral. Cada uma delas têm sua coreografia e seu caráter, embora a gente possa reduzir todas a três ou quatro tipos coreográficos fundamentais ». (Traduction libre de l'auteur).

[811] SALLES, Paulo de Tarso, o*p. cit*.., p. 227.

« A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de « suíte Brasileira ». Porquê não « Fandango », palavra perfeitamente nacionalizada ? Porquê não « Maracatu » pra outra de conjunto mais solene ? Porquê não « Congado » que tantas vezes se perde o seu ritual de dança dramática pra revestir a forma da música pura coreográfica da suíte ?

Imagine-se por exemplo uma suíte :

1. Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);

2. *Cateretê* (binário rápido);

3. *Coco* (binário lento), (polifonial coral), (substitutivo de sarabanda);

4. *Moda* ou *Modinha* (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Ária antiga);

5. *Cururu* (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);

6. *Dobrado* (ou *Samba*, ou *Maxixe*), (binário rápido ou imponente final) ». (Traduction libre de l'auteur).

dans la musicologie, il a fait la distinction entre "types" et "styles". Le terme de "type" chez Ratner est synonyme de genre, dans la mesure où une pièce particulière peut être identifiée comme un menuet ou comme une marche, par exemple »[812].

Outre cet aspect, nous sommes d'accord avec Salles sur le traitement des topiques par type stylistique, afin de créer des filtres qui ajouteront de la valeur à la définition et éviteront les grandes généralisations[813]. Le musicologue brésilien cite également Guarnieri, car il estime que « de nombreux titres d'œuvres de Camargo Guarnieri (ses *Ponteios* ou ses symphonies, par exemple) et d'autres compositeurs nationalistes contiennent des expressions qui peuvent être considérées comme des "types" ; l'indication expressive peut être considérée comme désignant le genre expressif lui-même »[814]. Quant au caractère de ces indications expressives, lues comme des indications poétiques dans notre approche, nous y viendrons dans un instant.

3.3.4. Les indications poétiques

Comme Guarnieri lui-même n'a pas laissé beaucoup d'informations sur ses sources, nous devons nous appuyer sur toutes les indications qui font référence à l'univers populaire ou au caractère expressif. Au cours de notre étude bibliographique, nous avons trouvé plusieurs interviews dans lesquelles le compositeur insiste sur l'aspect du sentiment musical. Comme nous le verrons plus loin, c'est peut-être une des seules fois dans son œuvre ou il souligne explicitement les états d'âme décrits par la pièce en question à travers des indications de tempo. Les adjectifs utilisés dans ce but désignent toujours des émotions.

En abordant la relation entre la musique et les affects, Mirka Danuta met l'accent sur un point qui a retenu notre attention. Tout d'abord, elle aborde la relation entre les affects et les genres :

> Les affects ont également été associés aux genres. Si les styles englobent de larges zones affectives, les genres composés dans ces styles sont liés à des affects spécifiques. Cela concerne notamment les genres instrumentaux que Mattheson appelait « petites pièces » [...] Lorsqu'il y revient dans *Der vollkommene Capellmeister*, chaque genre reçoit son affect typique. Par

---

[812] GUYMER, Sheila, dans DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 583.

« when Ratner first introduced the notion of topics into musicology, he distinguished between « types » and « styles ». Ratner's term « type » is synonymous with genre, in that a particular piece may be identified as, say, a minuet or march ». (Traduction libre de l'auteur).

[813] SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, p.229.

[814] *Ibid.*, p.231.

« muitos títulos de obras de Camargo Guarnieri (seus Ponteios ou suas sinfonias, por exemplo) e de outros compositores nacionalistas contém expressões que podem ser consideradas como « tipos »; já a indicação expressiva pode ser considerada para designar o próprio gênero expressivo ». (Traduction libre de l'auteur).

> exemple, l'affect de l'allemande est celui d'un « esprit content ou satisfait », celui de la bourrée « contentement et agrément », de la courante « douce espérance », de la sarabande « ambition », du rigaudon « plaisanterie insignifiante », de la gavotte « joie exaltante », de la gigue « ardeur passionnée et fugace », de la canarie « ardeur et rapidité », de l'angloise « entêtement » et du menuet « gaieté modérée »[815].

Toujours dans ce contexte, Danuta aborde deux types de manifestations expressives, l'ethos, qui serait l'équivalent du caractère, et le pathos, qui correspondrait à un sentiment, un trait pouvant influencer l'autre. Selon l'auteur, les « sentiments ont une influence sur les personnages s'ils sont consolidés par la répétition. « Un sentiment qui, par une répétition et un renforcement constant, devient la cause d'une certaine action intérieure ou extérieure » est appelé par Sulzer sentiment « au sens moral » : il le distingue des sentiments « au sens psychologique »[816]. L'auteur explique également que ce que Mattheson appelle des affects pourrait être considéré comme un caractère, étant l'équivalent du « caractère moral » de Sulzer, et qu'une « relation étroite entre les caractères et les sentiments rend possible la représentation musicale des caractères. Bien que les personnages soient les objets les plus importants des arts, Sulzer admet que la musique ne peut les représenter que dans la mesure où ils s'expriment dans les sentiments »[817].

Le fonctionnement des indications poétiques, qui représentent toujours des états d'âme humains indiqués par Guarnieri au début de chaque pièce, et la relation que chaque pathos établit avec le caractère de la pièce et le genre, nous semblent évidemment un peu plus complexes, puisque diverses indications comme « calme » peuvent apparaître dans un *ponteio*, une improvisation, une valse, une sonatine. Cependant, on constate que la récurrence d'un même type de pathos est une constante dans l'œuvre de Camargo Guarnieri. Cette répétition pourrait-elle renforcer un ethos/caractère ? De quelle manière ? Au terme des analyses, nous pourrons déterminer si cette dimension affective joue un rôle

---

[815] DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 7.

« Affects were also associated with genres. If styles encompass broad affective zones, genres composed in these styles are related to specific affects. This concerns, in particular, the instrumental genres that Mattheson called « small Pieçes » […] When he returns to them in Der vollkommene Capellmeister, each genre receives its typical affect. For example, the affect of the allemande is one of a « contented or satisfied spirit, »of the courée « contentment and pleasantness, » of the courante « sweet hopefulness, » of sarabande « ambition, » of the rigaudon « trifling jocularity, » of the passepied « frivolity, » of the gavotte « exalting joy, » of the gigue « passionate and volatile ardour, » of the canarie 'eagerness and swiftness, » of the angloise « stubbornness, » and of the minuet « moderate gaiety ». (Traduction libre de l'auteur).

[816] *Ibid*., p. 19.

« sentiments have influence on characters if they are consolidated by repetition. « A feeling that through constant repetition and reinforcement becomes the cause of certain inner or external action » is called by Sulzer sentiment « in a moral sense » and is distinguished by him from sentiments « in a psychological sense. »

[817] *Ibid.*, p. 20.

« close relation between characters and sentiments makes possible musical representation of characters. Although characters are the most important objects of arts, Sulzer admits that music can represent them only insofar as they express themselves in sentiments ». (Traduction libre de l'auteur).

structurel dans l'écriture du compositeur ou si elle n'est que le reflet de son état d'esprit, ou de l'état d'esprit de la nation brésilienne, au moment de l'écriture.

Troisième Partie

Analyse des œuvres pour piano de Camargo Guarnieri du point de vue de la signification musicale

Nous examinerons ici quelques œuvres pour piano de Camargo Guarnieri, à la recherche d'éléments issus de la culture populaire. Nous citerons des sonatines, des *ponteios*, des *momentos*, des *improvisos*, des pièces isolées et autres, pour voir s'il existe une récurrence de ces éléments musicaux dans l'œuvre du compositeur et de pouvoir les caractériser comme topiques. Afin d'éviter une analyse linéaire exhaustive, nous utiliserons le critère du timbre comme élément organisateur des pièces. Ainsi nous rechercherons les inspirations qui sont parvenues au compositeur par le biais de la voix, des cordes et des tambours. Vu la difficulté d'inscrire un rythme ou une mélodie populaire brésilienne donnée dans un genre ou un style, et afin d'éviter les grandes généralisations, nous rechercherons des musicalités qui sont surtout présentes dans l'État de São Paulo.

Chapitre I :
La voix et les renvois aux chants brésiliens

1.1. La *Modinha* : le lyrisme de la chanson brésilienne

Lorsqu'on parle de *modinha* dans la musique brésilienne, l'imaginaire se porte directement sur Rio de Janeiro. Comme nous l'avons déjà expliqué, notre approche se concentrera essentiellement sur des éléments de la musicalité de l'État de São Paulo : nous souhaitons donc éclaircir quelques points afin d'éviter la controverse. São Paulo, centre culturel très important au début du XX[e] siècle et ville en pleine expansion, a attiré des habitants de diverses régions du Brésil, qui ont apporté leur musique dans leurs bagages. Ainsi, il n'était pas rare que les chanteurs de *musique caipira*[818] de la capitale de l'État enregistrent des *modas de viol*a[819] reprenant des éléments de l'*embolada*[820] (rythme du Nord-Est), du *choro* (rythme essentiellement de Rio de Janeiro), de la *polca paraguaia*/*guarânia*[821] (rythmes du Rio de la Plata), comme le faisait Paraguassú[822]. Il est aussi fort probable que Camargo Guarnieri ait été en contact avec la *modinha* à São Paulo par le biais de la radio, ainsi que par l'intermédiaire de Mário de Andrade, auteur d'un ouvrage très important pour la recherche dans ce domaine, intitulé *Modinhas Imperiais.*

Dans le *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Luís da Câmara Cascudo définit la *modinha* comme suit :

> C'est une chanson traditionnelle brésilienne, presque toujours amoureuse. [...] *Modinha* est un diminutif de *moda*, le plus ancien type de chanson portugaise, dont le nom coexiste au Brésil avec ceux de *moda de viola*, *moda paulista*, etc [...] Il est dans la nature de la langue et dans la tradition

---

[818] Genre musical associe aux habitants des champs, les paysans.

[819] *Modas de viola* : Au Brésil, il s'agit d'un type de chanson rurale qui semble limité aux États de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás et Rio de Janeiro. En raison de la nature de leurs textes, la plupart des modas sont des romances, des récits qui impressionnent l'imagination populaire, des anecdotes de toutes sortes, des descriptions satiriques des coutumes,

[820] *Embolada* : Processus rythmique et mélodique de construction de strophes employé par les *repentistas* (chanteurs improvisateurs) et les chanteurs du Nord-Est, sur des pièces dansées ou non. *L'embolada* n'est pas une forme musicale, c'est simplement le nom des strophes des chansons du Nord-Est d'origine chorégraphique. Il s'agit d'un processus de l'improvisation solo dans ces chansons, qui ne comprend pas de refrain.

[821] *Polca paraguaia* : La polka paraguayenne est caractérisée par le chevauchement parfois systématique des mesures 2/4 et 3/4 ; en général, c'est l'accompagnement de cuivres graves qui constitue le 3/4. Le chant est

binaire, s'il existe.

[822] PINTO, Maria Inez Machado Borges, « Radiofonia e as « raízes caipiras » da música popular urbana » (La radiophonie et les « racines *caipiras* » des musiques populaires urbaines), *Revista Geografia & Pesquisa,* vol. 2, nº 2, 2008, p. 29.

> des compositeurs d'utiliser des diminutifs ; il en va de même pour *fado* et *fadinho*, *polka* et *polquinha*, *tango* et *tanguinho*, *chôro* et *chorinho*, etc [...][823].

Dans son *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne, 1942), plus précisément dans la section consacrée à la musique populaire[824], Renato Almeida aborde également ce genre, qu'il décrit comme suit :

> La *modinha*, romance de salon, est une aria sentimentale et triste, capricieusement modulée et fortement influencée par le *cantabile* italien. Venue du Portugal, la *modinha* est, pour beaucoup, une ramification des *serranilhas* portugaises ou « la chanson romantique qui a voyagé du Portugal au Brésil sous le nom de *modinha*, dérivé de *mote* ou *moda »*, une opinion partagée par Teófilo Braga. Pour d'autres, elle est née au Brésil[825].

Outre le lyrisme évoqué dans ces deux définitions, Almeida soulève un point concernant l'origine : portugaise ou brésilienne ? Le sujet est très discuté par les chercheurs brésiliens et les avis sont partagés. Toujours dans le même ouvrage, Almeida ajoute :

> Aucun élément ne permet de déterminer avec précision si la *modinha* est née ici ou au Portugal. Quoi qu'il en soit, au Brésil, fortement influencée par l'environnement, elle est devenue essentiellement la nôtre, ou plutôt une *modinha* brésilienne est née, brésilienne au point d'être reconnue par le Portugal lorsque, sous le règne de la reine Maria, elle est retournée sur la terre dont on disait que c'était sa terre d'origine[826].

Si Almeida reconnaît la difficulté d'indiquer clairement l'origine de la *modinha*, il n'en va pas de même pour Mário de Andrade :

> L'origine européenne et savante des *Modinhas* est indiscutable. [...] la *Modinha* dont ils parlent est toujours celle de salon, avec une forme et un fond savants, vivant dans les cours et parmi la bourgeoisie. Pour autant que je sache, ce n'est qu'au XIX[e] siècle que la *Modinha* est mentionnée

---

[823] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 484.

« É uma canção brasileira, de gênero tradicional, quase sempre amorosa. […] *Modinha* é um diminutivo de *moda*, tipo mais antigo da canção portuguêsa, cuja denominação coexiste, no Brasil, com aquela : *moda de viola*, *moda paulista*, etc […] Está na índole da língua e na tradição dos compositores o emprego do diminutivo; o mesmo ocorre com o *fado* e *fadinho*, *polca* e *polquinha*, *tango* e *tanguinho*, *chôro* e *chorinho*, etc […] ». (Traduction libre de l'auteur).

[824] Le livre est divisé en deux parties, la première étant « A Música Popular Brasileira » (La musique populaire brésilienne) et la seconde « História da Música Brasileira » (L'histoire de la musique brésilienne).

[825] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp. - Editores, Rio de Janeiro, 1942, p. 62-63.

« A modinha, romance de salão, é uma ária sentimental e chorosa, sôbre motivo de amor, caprichosamente modulada e com forte influência do cantabile italiano. […] Vinda de Portugal a modinha é, segundo muitos, uma prolação das serranilhas portuguesas ou « a canção romântica transportando-se de Portugal para o Brasil com o título de *modinha*, nome derivado de *mote* ou *moda* », opinião partilhada por Teófilo Braga; e segundo outros, é originária do Brasil ». (Traduction libre de l'auteur).

[826] *Ibid*., p. 63.

« Não há elementos para determinar com precisão se a modinha nasceu aquí ou em Portugal. Seja como fôr, sofreu no Brasil a influência forte do meio, tornando-se essencialmente nossa, ou melhor criando-se uma modinha brasileira, a ponto de Portugal assim a reconhecer, quando, no reinado de D. Maria, voltou à terra que se lhe diz primitiva ». (Traduction libre de l'auteur).

> par des Brésiliens. Y-a-t-il donc si peu de cas où une forme savante devient populaire ? C'est toujours le contraire. À toutes les époques, des formes et des procédés populaires ont été exploités par des artistes savants : ils ont transformés un art qui s'apprend en un art qui est appris. Les formes savantes, quant à elles, comme la symphonie, les procédés comme le canon, n'ont jamais été transmis aux orchestres et aux chœurs populaires[827].

Le musicologue brésilien José Ramos Tinhorão, pour sa part, reconnaît la rareté des documents prouvant l'origine de la *modinha :* à partir des quelques citations d'auteurs étrangers ayant eu un contact avec ce genre, il lui attribue une origine populaire et brésilienne. Tinhorão cite un *Compêndio narrativo do peregrino da América*[828] (Recueil narratif du pèlerin en Amérique), dont la date de première édition est incertaine mais estimée à 1718 ou 1725. Son auteur, Nuno Marquez Pereira, indique avoir entendu des chansons, d'un caractère étonnamment lascif, accompagnées à la guitare et chantées par des Brésiliens dans la région de l'État de Bahia[829]. Tinhorão attribue également la création du genre *modinha*, ainsi que sa diffusion à Lisbonne[830], au Brésilien Domingos Caldas Barbosa (1738-1800)[831], né à Rio de Janeiro et issu d'un milieu très modeste. Les *modinhas* de Caldas Barbosa ont connu un énorme succès à Lisbonne. Selon Tinhorão, il s'agissait de « chansons amoureuses pleines de soupirs, de lascivité, de coquetterie raffinée, de grivoiserie » : leur apparition dans la colonie s'expliquait par une morale moins stricte que dans métropole soumise à la censure »[832].Tinhorão explique que ce succès a été rapporté dans les *Manuscritos* (Manuscrits) d'Antônio Ribeiro dos Santos, où l'on peut lire :

> Que de grandes maximes de modestie, de tempérance et de vertu l'on apprend dans ces chansons ! Cette vogue s'est généralisée depuis que Caldas a commencé à faire ses rimes et à écrire pour les femmes. [...] J'admire la facilité de sa veine, la richesse de ses inventions, la variété des motifs

---

827 ANDRADE, Mário, *Modinhas Imperiais* (Modinhas Impériales), éditions Casa Chiarato I. G. Miranda editora, São Paulo, 1930, p. 8.

« A proveniência erudita europea das Modinhas é incontestável. […] a Modinha de que falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas côrtes e na burguesia. Que eu saiba, só no sec. XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil. Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá. Formas e processos popu lares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se apreende em arte que se aprende. Mas formas eruditas, ver a da sinfonia, processos eruditos ver o cânone jamais que passaram prás orquestras e corais populares ». (Traduction libre de l'auteur).

828 PEREIRA, Nuno Marquez, *Compêndio narrativo do peregrino da América* (Un compendium narratif du pÃ¨lerinage de l'Amérique), ed. Lisboa Occidental : Na Officina de Manoel Fernandes da Costa, Lisboa, 1728.

829 TINHORÃO, José Ramos, Pequena história da música popular brasileira - da modinha à lambada (Petite histoire de la musique brésilienne - de la modinha à la lambada), 6ème édition, éditions Art Editora Ltda., São Paulo, 1991, p. 11.

830 *Ibid.*, p. 12 -13.

831 Dates de naissance et de décès consultées dans les archives de la BNF, https://data.bnf.fr/fr/12363074/domingos_caldas_barbosa/, consulté le 17 avril 2024.

832 *Ibid*., p. 13.

« cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices » - cujo surgimento na colônia se explicava pelas menores restrições morais existentes longe do atuante sistema de censura da metrópole ». (Traduction libre de l'auteur).

> qu'il utilise dans ses chansons, la hauteur et la grâce des refrains et des ritournelles avec lesquels il les termine[833].

Tinhorão explique que les Portugais avaient l'habitude d'appeler « moda » *tout type de chanson*. C'est parce qu'elles se fondaient sur de petites formules poétiques de 4 ou 7 syllabes, typiques de la poésie populaire, que l'on a ajouté au nom de ces chansons le diminutif qui en a fait *modinha*, un terme ayant la particularité d'indiquer qu'il s'agissait d'une chanson d'origine brésilienne[834]. Pour revenir à l'origine de la *modinha*, Tinhorão pense qu'elle est née dans le milieu populaire et, après avoir connu le succès au Portugal, a été intégrée par les compositeurs classiques portugais[835]. Il fonde sa thèse sur un livre intitulé *Cantos populares do Brasil*[836] (Chants populaires du Brésil, 1883), écrit par Sílvio Romero qui a réalisé une vaste enquête sur les chansons populaires brésiliennes et trouvé de nombreuses *modinhas* de Domingos Caldas Barbosa, chantées par des personnes qui connaissaient à peine leur auteur. Selon Romero :

> Le poète avait la consécration de la popularité. Je ne parle pas de la popularité acquise à Lisbonne, en participant à des fêtes et en improvisant à la guitare. Je parle d'une popularité plus large et plus juste. Presque toutes les chansons de Lereno sont sur les lèvres du peuple, dans les classes plébéiennes, qu'elles soient tronquées ou augmentées. [...] En recueillant un grand nombre de chansons populaires dans certaines provinces du Nord, j'ai retrouvé à plusieurs reprises des chansons de Caldas Barbosa, devenues anonymes et répétées par des analphabètes[837].

Tinhorão explique que, partant de ses origines populaires, la *modinha* s'est intégrée au style de la chanson de musique chambre[838]. Nous voudrions souligner un aspect important lié à l'accompagnement de ces chansons. Caldas Barbosa chantait et s'accompagnait de la guitare. Avec le passage de la *modinha* à la musique de chambre, les accompagnements ont commencé à être joués au piano. Tinhorão souligne également qu'au tournant du XIX[e] et du XX[e] siècle, la *modinha* sera renationalisée et repopularisée, grâce à l'avènement des sérénades dans lesquelles les poètes chantent

---

[833] SANTOS, Antônio Ribeiro dos, dans TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 14.

« Que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções ! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus rimances, e de versejar para mulheres. […] Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e a graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata ». (Traduction libre de l'auteur)

[834] TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 15.

[835] *Ibid.*, p. 17.

[836] ROMERO, Silvio, *Cantos populares do Brazil* (Chants populaires du Brésil), éd. Nova Livraria Internacional , Lisboa, 1883.

[837] ROMERO, Silvio, dans TINHORÃO, José Ramos, *op.* cit., p. 18.

« O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando à viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lereno correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas. […] Quando em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos ». (Traduction libre de l'auteur).

[838] TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 18.

leur amour sous les fenêtres de la dame de leurs pensées[839]. Ainsi, l'accompagnement revient à la guitare. Comme le dit Tinhorão :

> En effet, dès que la *modinha*, composée par les guitaristes du peuple avec des paroles écrites par des poètes de la plus haute qualité littéraire de l'époque, s'est répandue dans les classes les plus humbles à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle, par la voix des bohémiens et des *seresteiros*, le romantisme de ses vers a subi un processus d'adaptation culturelle : plus que jamais, ce genre de chanson méritait d'être qualifié de populaire[840].

Andrade, quant à lui, voit dans cette manifestation musicale un genre qui a d'abord émergé dans le milieu des danses de salon et qui, s'enracinant dans les terres brésiliennes, est devenu un genre de chanson populaire urbaine[841].

Quant à la forme, elle est très variable. Almeida précise qu'« en général en deux parties l'une lente et l'autre, un refrain, plus rapide, elle a toujours connu de nombreuses variations »[842]. Cascudo a tenté d'expliquer ce point un peu plus en détail :

> La *modinha* n'a jamais eu de cadre formel fixe. Les plus anciennes, en mesure binaire, sont souvent dépourvues de cette différenciation rythmique finale : *modinhas* avec ou sans introduction, *modinhas* en deux ou trois parties, *modinhas* se terminant par un chant ou confiant au piano une phrase finale[843].

Mário de Andrade, quant à lui, est plus précis dans son approche de la forme des *modinhas*. Il indique les traces de l'origine de l'organisation formelle et mentionne certaines des formes utilisées dans les *modinhas* brésiliennes :

> De fait, les *modinhas* impériales ont pris de nombreuses formes de l'Aria du dix-septième siècle et du dix-neuvième. Nous les avons en deux strophes A - B ; en deux strophes et refrain A-B-C ; en strophe et refrain A-C ; en deux strophes et un stretto (H) qui fait parfois l'office de refrain A

---

[839] TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 19.

[840] *Ibid.*, p. 30. « Na verdade, tão logo a modinha de música composta por tocadores de violão do povo, com letra escrita por poetas de melhor nível literário da época, espalhou-se pelas camadas mais humildes em fins do século XIX e início do século XX, na voz de boêmio e seresteiros, o romantismo dos seus versos sofreu um processo de adaptação cultural que faria tal gênero de canção merecer mais do que nunca a classificação de popular ». (traduciton libre de l'auteur).

[841] Voir ANDRADE, Mário de, *op. cit*., p. 8.

[842] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 62.

« em geral, em duas partes (uma lenta e a outra, estribilho, mais rápida) teve sempre muitas variações ». (Traduction libre de l'auteur).

[843] CASCUDO, Luís da Câmara, *op. cit.*, p. 485.

« A modinha nunca teve estrutura formal fixa. Freqüentemente nas mais antigas, em compasso binário, encontramos *modinhas* antigas sem essa diferenciação rítmica para concluir : *modinhas* com introdução ou sem ela; *modinhas* a duas ou a três partes; *modinhas* terminando com o canto ou confiando ao piano uma frase final ». (Traduction libre de l'auteur).

> - B - D ; et certaines même sont savantes, corsetées par l'Aria da Capo, comme c'est le cas de « A Concha e a Virgem » de José Amat et de quelques autres[844].

Les *modinhas* ont été très importantes dans la construction de la musicalité brésilienne car elles ont permis d'exprimer le lyrisme des musiciens qui se sont approprié ce genre. Toujours dans *Modinhas Imperiais*, Mário de Andrade aborde cet aspect mélodique en expliquant :

> La *modinha* est née uniquement de la forme mélodique européenne. Sa tendre sensualité, sa douceur et sa banalité (qui coïncidaient également avec un état d'esprit et un art universels à l'époque […]) ne pouvaient naître que de la géographie, du climat et du type d'alimentation. [...] Pourtant, malgré l'influence européenne, notre *Modinha* a incontestablement une saveur très particulière, qui nous appartient. Les plus anciennes *Modinha*s portugaises que je connaisse, comme celle de Vidigal (déjà si populairement portugaise, annonçant le fado dès les premières mesures), publiée dans « Sketches of Portuguese Life »[845], les deux citées par Kinsey[846], celle reproduite de l'édition Milcent par Mrs Wodehouse, le « Porquê me dizes chorando » réharmonisé par Granville Bantock, sont déjà nettement éloignées de la nôtre. [...] Même dans nos *Modinha*s les plus anciennes et les plus européennes, dans lesquelles nous reconnaissons certains accents de Gluck, une saveur allemande, surtout autrichienne (Mozart), et dans les principales arabesques et mignardises du Cantabile mélodramatique italien, il y a un souffle brésilien délicat, subtil, mystérieux[847].

Almeida évoque également le caractère lyrique que les *modinhas* ont acquis au Brésil. Voici quelques remarques faites par l'auteur :

> Sa mélodie sentimentale et passionnée, sur deux thèmes, l'un avec la séquence sentimentale et l'autre avec le refrain, est une voix de magie ou de nostalgie, une confession de la tristesse de la vie qui saigne dans le cœur des gens. Dans tout le pays, on chantait des *modinha*s, toujours langoureuses et larmoyantes, avec une tristesse exagérée, une plainte perpétuelle à propos » des

---

[844] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 8 - 9.

« Porquê de fato as Modinhas imperiais tomaram muitas das formas da Aria sete- e oitocentista. As possuímos em duas estrofes A - B ; em duas estrofes e refrão A-B-C; em estrofe e refrão A-C; em duas estrofes e um Stretto (H) que faz as vezes de refrão A - B - D ; mesmo algumas eruditissimas, vestindo o espartilho da Aria da Capo, como é o caso de « A Concha e a Virgem », de José Amat e mais poucas ». (Traduction libre de l'auteur).

[845] D. PELLEGRINI, G. ARCHIER, A. BRETAGNOLLE, J.-P. LEGRAND, *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character*, éditions Printed for Geo. B. Whittaker, Ave-Maria Lane, London, 1826.

[846] KINSEY, The Revd. W. M., *Portugal Illustrated*, Éditions Treuttel, Wurtz and Richter, London, 1828.

[847] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 7.

« A Modinha se originou só do formulário melódico europeu. A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria (e que também coincidia com um estado de espirito e de arte universal no tempo, como já indiquei.) só lhe poude provir da geografia, do clima, da alimentação. […] Porquê é incontestável : apesar de tanta influência europeia, a nossa Modinha tem um cunho muito particular que nos pertence. As Modinhas portuguêsas mais antigas que conheço, tais como a do Vidigal (tão popularmente portuguêsa já, profetisando o Fado nos compassos iniciais), publicada nos "Sketches of Portuguese Life", as duas dadas por Kinsey, a reproduzida da edição Milcent pela sra. Wodehouse, a « Porquê me dizes chorando » de novo harmonisada por Granville Bantock, já se afastam claramente das nossas. […] mesmo de dentro das nossas Modinhas mais antigas e eu- ropeas, em que mais a gente reconheça alguns acentos de Gluck, vário sabor de alemãis, especialmente de austríacos (Mozart), e em principal arabescos e assúcares do Cantabile melodramático italiano, vem um delicado, subtil, misterioso hálito brasileiro ». (Traduction libre de l'auteur).

blessures de Cupidon et des blessures du cœur, entre soupirs et nostalgie », comme l'observait Langsdorff [848].

La *modinha* « Escuta, formosa Marcia … » (Écoute, belle Marcia …), anonyme, est un texte dans lequel l'homme amoureux, un berger, exhorte sa bien-aimée à entendre ses soupirs Son texte complet est le suivant :

Escuta formosa Marcia …

Escuta formosa Marcia,
tristes ais do teu pastor. (refrain)
1.
São ais que a dar-lhe ensinou
O tirano Deus amor
O tirano Deus amor
O tirano Deus amor
2.
Eu nem suspirar sabia
Antes de te conhecer
Mas depois que vi teus olhos
Sei suspirar, sei morrer[849].

La partition présentée ci-dessous a été éditée et publiée par Mário de Andrade dans *Modinhas Imperiais*[850].

---

[848] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 64.

« A sua melodia sentimental e apaixonada, sôbre dois temas, um com a sequência sentimental e o outro com o estribilho, é uma voz de mágua ou nostalgia, uma confissão das tristezas da vida, sangrando no coração da gente. Em todo o país se cantaram modinhas, sempre lânguidas e chorosas, numa tristeza exagerada, num perpétuo queixume « de ferimentos de cupido e chagas de corações, entre suspiros e saudades », como observou Langsdorff. » (Traduction libre de l'auteur).

[849] ANDRADE, Mário, *Modinhas Imperiais* (Modinhas Impériales), éditions Casa Chiarato I. G. Miranda, São Paulo, 1930, p. 21.

« Écoute, belle Marcia…

Écoute, belle Marcia,

les tristes cris de ton berger (Strophe).

1.
Voici les ais qu'elle lui a enseignés

Le tyran Dieu amour

Le tyran Dieu amour

Le tyran Dieu amour

2.
Je ne savais même pas soupirer

Avant de te rencontrer

Mais après avoir vu tes yeux

Je sais soupirer, je sais mourir ». (Traduction libre de l'auteur).

[850] *Ibid*., p. 21.



Figure 44 - « *Escuta, formosa Marcia …* » (m. 1 - 4)

« Escuta, formosa Marcia … »
(m. 1 - 4)

https://www.youtube.com/watch?v=m9hLZ8DwBro

La raison de cette langueur, outre l'esthétique romantique, est liée aux thèmes chantés par les chansonniers brésiliens. Selon Almeida, « les *modinhas*, dans leurs gémissements et leurs plaintes, nous parlent des charmes de la forêt, des murmures des rivières, des enchantements du clair de lune, des mystères des étoiles, mais surtout des incertitudes de l'amour, de l'inconstance des amoureux et des amants »[851]. La *modinha* présentée ci-dessus, également tirée des *Modinhas Imperiais* de Mário de Andrade, aborde le thème du campagnard amoureux d'une jeune fille, mais d'autres *modinhas* personnifient la nature comme refuge propice à la recherche de la paix intérieure : on peut le voir dans « Busco a campina serena », de Cândido Ignácio da Silva[852]. Dans ce texte, un homme souffre d'amour et cherche une nature sereine pour respirer en paix. Le texte se lit comme suit :

Busco a campina serena

Busco a campina serena para livre suspirar
Busco a campina serena para livre suspirar

[851] ALMEIDA, Renato, *op.cit*., p. 64.

« as modinhas, nos seus prantos e ais, nos falam dos encantos da mata, dos murmúrios dos rios, dos quebrantos do luar, dos mistérios da estrêlas, mas sobretudo das incertezas do amor, das inconstâncias dos namorados e amantes ». (Traduction libre de l'auteur).

[852] ANDRADE, Mário, *Modinhas Imperiais* (Modinhas Impériales), éditions Casa Chiarato I. G. Miranda, São Paulo, 1930, p. 22-23.

1.
Cresce o mal que me atormenta
Aumenta-se o meu pensar
Cresce o mal que me atormenta
Aumenta-se o meu pensar.
2.
Si ao brando rio procuro
As minhas penas contar
O rio foge de ouvir-me
Aumenta-se o meu penar.
3.
Si ao terno canto de uma ave
Vou meus gemidos juntar,
Emudece o passarinho
Aumenta-se o meu penar[853].

[853] ANDRADE, Mário, *op. cit.*, p. 22-23.
« Je cherche la prairie calme
Je cherche la prairie calme pour soupirer librement
Je cherche la prairie calme pour soupirer librement
1.
Le mal qui me tourmente grandit
Mes pensées grandissent
Le mal qui me tourmente grandit
Mon chagrin s'accroît.
2.
Si je me tourne vers la douce rivière
Pour lui raconter mes chagrins
La rivière s'éloigne pour ne pas m'entendre
Mon chagrin s'accroît.
3.
Si au tendre chant d'un oiseau
Je joins mes gémissements,
Le petit oiseau se tait
Mon chagrin s'accroît ».
(Traduction libre de l'auteur).



Figure 45 - « Busco a campina serena … » (m. 5 - 10)

« Busco a campina serena
… » (m. 5 - 10)

https://youtu.be/F_bpbTLy-ic?si=8Wa-GiZmqnDC6XCK&t=19

De même que les *modinhas* présentent une grande variété dans leur organisation formelle, elles ont également une multiplicité de métriques, le genre étant influencé par différentes esthétiques et même par d'autres genres musicaux. Mário de Andrade explique ce point en détail :

> En termes de division rythmique, les *Modinha*s varient également beaucoup, les plus anciennes préférant généralement les coupes binaires de C ou 2|4 ; celles influencées par le Cantabile italien et la Valse, à leur déclin, passent souvent des mesures composées au 3|4 complet : le peuple se met à les aimer encore davantage. La plupart de nos *Modinha*s populaires actuelles, qui ne sont pas les meilleures, valsent sur un rythme ternaire. En tout cas, la schottisch binaire, que le goût romantique pour l'exotisme a mise à la mode il y a tout juste un siècle, trouve dans les *Modinha*s-valses de véritables concurrentes. Or il semble déjà s'agir d'une adaptation purement populaire car, si on trouve à profusion, dans les imprimés du Second Empire, des *Modinha*s en 3|4, je ne connais aucun document de cette époque qui suive le style rythmique de la schottisch[854].

[854] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 9.

« Na divisão rítmica as Modinhas variam também bastante, as mais antigas no geral preferindo os cortes binários do C ou do 2|4; as já influenciadas pelo Cantabile italiano e pela Valsa, no periodo de decadência indo frequentemente dos compassos compostos ao pleno 3|4 em que mais elas se vulgarisariam no povo. A maioria das nossas Modinhas populares atuais, e não as milhores, valsistamente

De manière plus succincte mais non moins déterminante, Câmara Cascudo expose également sa vision du sujet, corroborant l'analyse d'Andrade :

> Avec l'avènement du romantisme et la diffusion de la valse, le type de *modinha* change profondément. La malice primitive cède la place à la sentimentalité la plus franche et le rythme prédominant, binaire, caractéristique des anciennes *modinhas* passe au ternaire, presque constant dans les pleurnicheries du milieu du XIX[e] siècle[855].

De fait, la plupart des exemples présentés par Mário de Andrade dans *Modinhas Imperiais* sont en binaire (4|4 et 2|4), certaines sont en binaire composé (6|8), et nous avons également des *modinhas* en 3|4, influencées par le romantisme des valses déjà souligné. Dans « Tenho no peito ... », composé par Padre Telles, nous avons un exemple ternaire d'un texte très romantique, comme nous pouvons le voir ci-dessous[856].

Eu tenho no peito

1.

Eu tenho no peito um lindo semblante
Eu tenho no peito um lindo semblante
Um lindo um lindo semblante

2.

De quem me cativo
De quem sou amante
De quem sou amante

repisam a ternaridade. Em todo caso o binário da Schottisch, que o gôsto romântico pelo exótico pôs em moda justamente um século faz, entra em boa concorrência com as Modinhas - valsas. E isto já parece de pura adaptação popular, pois ao passo que na documentação impressa do Segundo Império as Modinhas em 3|4 abun am que é um desespêro, não conheço nenhum documento de então seguindo a rítmica da Schottisch ». (Traduction libre de l'auteur).

[855] CASCUDO, Luís da Câmara, *op. cit.*, p. 485.

« Com o advento do romantiscimo e a difusão da valsa, o tipo da *modinha* se modificou profundamente. A brejeirice primitiva cedeu lugar ao mais derramado sentimentalismo; e a rítmica predominante, binária, característica das velhas modinhas, passou ao ternário, quase constante das peças choramingas de meados do séc. XIX. » (Traduction libre de l'auteur).

[856] ANDRADE, Mário, *Modinhas Imperiais* (Modinhas Impériales), éditions Casa Chiarato I. G. Miranda, São Paulo, 1930, p. 36-37.

De quem sou amante

De quem sou amante[857]



Figure 46 - « Eu tenho no peito … » (m. 1 - 4)

« Eu tenho no peito … » (m. 1 - 4)

https://www.youtube.com/watch?v=ACvIRfY8JXU

[857] ANDRADE, Mário, *op. cit.*, p. 36-37.

« J'ai sur ma poitrine

1.
J'ai un beau visage sur ma poitrine

J'ai un beau visage sur la poitrine

Un beau visage, un beau visage

2.
Dont je suis captif

Dont je suis l'amant

Dont je suis l'amant

Dont je suis l'amant

Dont je suis l'amant. »

(Traduction libre de l'auteur).

Le plan harmonique des *modinhas* varie également en termes d'organisation des thèmes et des sections. Câmara Cascudo souligne que « le plan tonal est également variable. Il y a des *modinhas* sans modulation ; en général, cependant, le changement de ton et le changement de mode prévalent. »[858] Mário de Andrade, quant à lui, met l'accent sur le plan modulatoire, de conception européenne mais dont la réalisation ouvre des voies complètement différentes de celles auxquelles on pourrait s'attendre :

> Un aspect très curieux des *Modinhas de salão* est leur modulation. Ici, elles dépassent leur caractère savant et le transforment en quelque chose d'adorable. Souvent elles ne restent pas dans une seule tonalité, et l'influence de la culture savante est évidente. Cependant, le plan classique de modulation vers la dominante est très rare. Invités à moduler par l'influence savante, mais ignorant ou négligeant les préceptes classiques de la modulation, les compositeurs de *modinhas* ont pris les libertés les plus surprenantes[859].

Andrade souligne également certains contrastes fréquents dans la *modinha* brésilienne, comme la façon dont sont mises en relation la tonalité majeure et la tonalité mineure : les compositeurs utilisent des tons homonymes dont le mode est différent, comme une pièce qui va de « do » majeur à « do » mineur et non de « do » majeur à « la » mineur, comme on s'y attendrait[860]. Dans *Modinhas Imperiais*, il donne une explication très détaillée :

> Le premier contraste, le plus souvent utilisé, est le changement de mode sans quitter la tonalité. On a l'impression que ces *modinheiros* avaient une sensibilité harmonique du XVI[e] siècle, puisqu'ils concevaient le mode mineur non pas comme un autre mode, mais comme le mode majeur avec le troisième degré diminué. Il semble qu'ils l'utilisaient pour donner de la variété à la physionomie tonale, comme s'il s'agissait d'une coloration à la manière des genres grecs. Le fait qu'ils aient terminé une pièce de mineur en majeur pourrait encore être considéré comme une entreprise savante, mais c'est précisément ce qui n'arrive jamais[861].

---

[858] ANDRADE, Mário, *op. cit*., p. 485.

« plano tonal também é variável. Há *modinhas* sem modulação; geralmente porém, prevalece a mudança de tom e a mudança de modo » (Traduction libre de l'auteur)

[859] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 9.

« Aspeto bem curioso das Modinhas de salão é o plano modulatório. Aí elas vencem o eruditismo que as domina va e o deformam de maneira adoravel. Frequentemente não permanecem numa única tonalidade e nisso é manifesta a influência erudita. Porém o plano clássico de modulação prá dominante é muito raro nelas. Convidados a modular, por influência erudita, e ignorantes ou descuidosos dos preceitos clássicos de modulação, os compositores modinheiros se estenderam nas mais surpreendentes liberdades ». (Traduction libre de l'auteur).

[860] Pour consulter d'autres exemples exposés par l'auteur, voir ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 10.

[861] ANDRADE, Mário de, *op. cit.,* p. 9.

« O primeiro contraste, o mais empregado, já é a passagem de Modo sem sair da Tonalidade. A impressão que dá é que êsses modinheiros tinham uma sensibilidade harmônica quinhentista, concebiam o Modo Menor, não como outro Modo, mas como o Maior com terceiro grau abaixado, e o empregavam pra dar variedade á fisionomia tonal, como si fosse uma coloração á maneira dos Gêneros gregos. Que êles terminassem em Maior uma peça em Menor, inda podia se conceber isso como macaqueação erudita, porém é justa mente o que nunca se dá ». (Traduction libre de l'auteur).

Dans « Quando as glorias que gosei ... », également composée par Cândido Ignácio da Silva, nous constatons que la *modinha* commence dans la tonalité de ré mineur, passe par une section en fa majeur et arrive à une deuxième partie dans laquelle les centres tonals de ré mineur et de ré majeur sont présentés en alternance. Le ré mineur est associé au drame du « Je lyrique », qui vit dans la souffrance et l'illusion de revenir au passé perdu (« quand les gloires dont je jouissais »). Tandis que le ré majeur évoque l'agréable nostalgie des doux moments que le « Je lyrique » a passés avec sa bien-aimée (*« Os que já tive doces momentos »*). L'exemple présenté ci-dessous a également été tiré de *Modinhas Imperiais* de Mário de Andrade[862]. Voici le texte :

Quando as glórias que gosei

1.

Quando as glórias que gosei
Vou na idéia revolver
Vou na ideia revolver

2.

Sinto a força da saudade
Meu triste pranto correr
Sinto a força da saudade
Meu triste pranto correr

3.

Os que já tive doces momentos
São hoje a causa dos meus tormentos
Os que já tive doces momentos
São hoje a causa dos meus tormentos

4.

Os que já tive doces momentos
São hoje a causa dos meus tormentos

[862] ANDRADE, Mário, *Modinhas Imperiais* (Modinhas Impériales), éditions Casa Chiarato I. G. Miranda, São Paulo, 1930, p. 24-25.

Os que já tive doces momentos

São hoje a causa dos meus tormentos[863]



Figure 47 - « Quando as glorias que gosei … » (m. 20 - 27)

[863] ANDRADE, Mário, *op. cit.*, p. 24-25.

« Quand les gloires dont j'ai joui

1.

Quand les gloires dont j'ai joui

Me reviennent à l'esprit

Me reviennent à l'esprit

2.

Je ressens la force de la nostalgie

Mes larmes tristes coulent

Je sens la force de la nostalgie

Mes larmes tristes coulent

3.

Les doux moments que j'ai eus

Sont aujourd'hui la cause de mon tourment

Les doux moments que j'ai eus

Sont aujourd'hui la cause de mon tourment

4.

Les doux moments que j'ai eus

Sont aujourd'hui la cause de mon tourment

Les doux moments que j'ai eus

Sont aujourd'hui la cause de mon tourment ».

(Traduction libre de l'auteur).



« Quando as glorias que gosei … » (m. 20 - 27)

https://youtu.be/G8gZAtZhVBQ?si=fBthSd5iipYQHmLn&t=108

Dans ce contexte de définition du genre, nous voudrions également souligner qu'à l'époque où la *modinha* était un genre de musique de salon, elle occupait une place prépondérante. Elle a été progressivement intégrée par les couches inférieures de la société, devenant ainsi un genre très populaire. Cela nous amène à la question de la dignité des genres, que Cascudo explique ainsi :

> Jusqu'alors, la *modinha* était sans doute un genre traditionnel, ancré depuis plus d'un siècle dans les habitudes bourgeoises. Son déclin en tant que chanson populaire va de pair avec sa popularité croissante dans les cercles de *seresteiros*, les chanteurs bohèmes des villes. Cela correspond également à une nouvelle transformation de sa physionomie : l'abandon des rythmes ternaires pour la *schottisch* à quatre temps, introduite comme danse dans les bals et les kermesses et déterminant un mélodisme spécifique, très doux auquel non seulement les pionniers de la fête, mais aussi les *chorões* et les chanteurs de sérénades ont finalement eu recours. À partir de ce moment-là, la *modinha* a pu être comptée dans notre collection folklorique[864].

Cascudo ajoute également :

> Dans la hiérarchie des genres auxquels elles appartiennent, elles occupent une place élevée, plus proche des villes que de l'arrière-pays, des lettrés que des illettrés. Elles sont toujours accompagnées d'un piano, imprimées à profusion et souvent écrites par de bons musiciens qui connaissent leur métier. Mais le fait est que le genre s'est popularisé et constitue indéniablement l'une des traditions les plus authentiques de la musique populaire brésilienne[865].

Almeida aborde également ce sujet et explique que :

---

[864] CASCUDO, Luis da Câmara, *op. cit.*, p. 485.

« Até então a *modinha* havia sido indubitàvelmente, um gênero tradicional, por mais de um século arraigado aos hábitos burgueses para o povo. Ao seu declínio como canção de bem corresponde a com a crescente que vai tendo nos círculos de seresteiros, cantores boêmios das cidades. E corresponde também a uma nova transformação de sua fisionomia : o abandono dos ritmos ternários para adotar os quatro tempos do schotttische, que, como dança se introduzira em bailes e pagodes, determinando um melodismo específico, muito doce, a que recorriam, por fim, não só os pioneiros de festa,como os chorões e cantadores de serenatas. À partir dessa época, pôde a *modinha* ser contada em nosso acervo folclórico ». (Traduction libre de l'auteur).

[865] *Ibid.*, p. 485

« Na hierarquia dos gêneros que o constituem, elas ocupam um lugar alto, isto é, pouco profundo, mais perto das cidades do que do sertão, dos que têm letras do que dos analfabetos. Levam sempre acompanhamento de piano, imprimiram-se profusamente e muitas das vezes foram escritas por bons músicos, conhecedores do seu ofício. Mas o fato é que o gênero se popularizou e, indiscutivelmente, constitui uma das mais autênticas tradições da música popular brasileira ». (Traduction libre de l'auteur).

> La *modinha*, cependant, n'est pas née dans le peuple. Elle est venue du salon, comme nous l'avons vu, et s'est popularisée par la suite, selon un phénomène inverse à celui que l'on observe habituellement. Accompagnée d'abord par le clavecin et plus tard par le piano ou par la guitare, avec une influence européenne marquée, elle a connu un grand succès jusqu'au milieu du siècle dernier, toujours animée par une préoccupation artistique plus élevée que la musique populaire, dans la musique autant que dans les strophes. [...] Au Brésil, la *modinha* était chantée dans les salons les plus illustres de la société sous les deux premiers empereurs, elle était cultivée par les plus grands esprits, dont José Maurício et Carlos Gomes. Ce n'est que plus tard qu'elle est tombée dans la bouche du peuple, devenant l'une des compositions urbaines les plus caractéristiques : sa longue mélodie, dans les sérénades des nuits de lune, s'est perdue dans le flou indéfinissable cher à nos douces émotions tropicales[866].

À la lumière d'ouvrages plus récents, on peut trouver des définitions plus succinctes qui intègrent tous les points présentés ci-dessus. Le musicologue français Gérard Béhague, spécialiste de la musique latino-américaine dont le Brésil fait partie, est à l'origine de la définition de la *modinha* dans le *Grove Music Dictionary*. Voici selon l'auteur ce qu'est une *modinha* :

> Chanson d'art sentimentale portugaise et brésilienne cultivée aux XVIII[e] et XIX[e] siècles. Dès le début des années 1700, elle a rivalisé avec le *lundu* pour être la première forme de musique véritablement brésilienne. *Moda* est un terme générique qui s'applique vaguement à toute chanson ou mélodie. Les *modas a duo*, pour deux sopranos, chantés en parallèle avec un accompagnement au clavecin et un éventuel doublement de la ligne de basse par un instrument à cordes grave, étaient particulièrement courants au XVIII[e] siècle. Dans la pratique, la plupart des *modinhas* imprimées au Portugal étaient accompagnées à la guitare. Sous le Second Empire, au Brésil, la *modinha* a acquis le caractère de l'aria de l'opéra italien, tandis qu'au Portugal, la même chose s'est produite vers 1800. Sous ces influences, la *modinha* a commencé à perdre sa simplicité originelle, acquérant des lignes mélodiques élaborées avec une ornementation typiquement superficielle. Certains aspects de l'aria d'opéra ont été conservés dans la popularisation de la *modinha* et ont été identifiés plus tard, au XIX[e] siècle, comme des caractéristiques « nationales ». Finalement, la *modinha* brésilienne est devenue une chanson populaire fortement lyrique incarnant l'esprit romantique brésilien. En tant que chanson d'amour, elle était étroitement liée à

---

[866] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942, p. 64.

« A modinha, porém, não brotou no seio do povo. Veiu do salão, como se viu, popularizando-se depois, num fenômeno inverso ao que comumente se dá. Acompanhada a princípio pelo cravo e depois pelo piano, ou pelo violão, com uma marcada influência européia, fez o maior sucesso na sociedade até os meiados do século passado, produzindo sempre uma preocupação artística mais elevado do que a música popular, quer na música quer no verso. […] No Brasil, a modinha era cantada nos mais ilustres salões da sociedade do primeiro e do segundo reinado e cultivada pelos mais altos espíritos, inclusive José Maurício e Carlos Gomes. Só mais tarde é que a modinha caiu na boca do povo, tornando-se de tôdas as composições urbanas, uma das mais características e sua melodia longa, nas serenatas, ou nas noites de luar, se perdia no vago indefinível, que acarinhava nossa molenga emoção tropical ». (Traduction libre de l'auteur).

> un autre genre populaire, le *lundu,* un chant et une danse d'origine africaine qui, avec la *modinha*, est devenu le genre de salon le plus important au Portugal et au Brésil[867].

Lors d'un entretien avec Guarnieri, l'écrivain Carlos Fernando Magalhães a interrogé le compositeur sur l'importance de genres tels que la *samba,* la *modinha* et le *choro*, entre autres, dans la construction de la musicalité brésilienne[868]. Voici cette question de l'auteur et la réponse du compositeur :

> CFM - Du point de vue de la représentativité de la musique brésilienne, considérez-vous que la samba, la *modinha* ou le choro sont les plus grandes forces expressives ? Au Brésil en général ou seulement dans certaines régions du pays ?
>
> CG - La samba, aujourd'hui très déformée, la *modinha*, le choro, le frevo, le baião, sont des manifestations qui placent le Brésil dans une position particulière par rapport aux autres pays, car notre musique est plus originale et possède des caractéristiques propres très définies[869].

Guarnieri mentionne des genres aux caractéristiques très différentes. Dans le cas particulier de la *modinha*, il a trouvé une source d'inspiration lyrique pour ses chansons pour voix et piano, pour les mouvements lents des sonatines et aussi pour certains de ses *ponteios*, *momentos*, impromptus, entre autres genres. Mário de Andrade a attribué une influence directe de la *modinha* à la construction du caractère expressif du cantabile de Guarnieri, le genre populaire étant la base de la création lyrique dans les œuvres de Guarnieri[870].

---

[867] BÉHAGUE, Gerard*,* « Modinha »*, Grove Music Dictionary*, 20 janvier 2001, consulté le 12 mars 2020.

« A Portuguese and Brazilian sentimental art song cultivated in the 18th and 19th centuries. From the early 1700s it competed with the lundu to be the first truly Brazilian music form. *Moda* is a generic term applied vaguely to any song or melody. Particularly common in the 18th century were the *modas* a duo, for two sopranos, sung in parallel motion with harpsichord accompaniment and a possible doubling of the bass line by a low string instrument. In practice most printed modinhas in Portugal were accompanied by the guitar. During the Second Empire in Brazil the *modinha* acquired the character of the Italian opera aria, while in Portugal the same occurred about 1800. Under such influences the *modinha* began to lose its original simplicity, acquiring elaborate melodic lines with typically superficial ornamentation. Aspects of the opera aria were retained in the popularization of the modinha and came to be identified later in the 19th century as 'national' traits. Eventually the Brazilian modinha became a strongly lyrical folksong incarnating Brazilian romantic spirit. As a love song it was closely related to another popular genre, the lundu, a song and dance born of African origin which, together with the modinha, became the most important salon genre in Portugal and Brazil ». (Traduction libre de l'auteur).

[868] Ces informations sont tirées de l'ouvrage de Klaus Wernet. Toutefois, l'auteur ne précise pas la date de l'interview, ni son mode de diffusion (journal, revue, interview à la radio, etc.).

Voir WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil)*,* mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 441.

[869] WERNET, Klaus, *op. cit.*, p.441.

« CFM - Sob o ponto de vista de representatividade musical brasileira, o senhor considera o samba, a modinha ou o choro como as maiores forças expressivas? De um modo geral no Brasil ou somente em determinadas regiões do país? CG - O samba, hoje em dia muito deformado, a modinha, o choro, o frevo, o baião, são manifestações que colocam o Brasil numa posição especial em relação a outros países, pois nossa música é mais original e possui características muito definidas e próprias ». (Traduction libre de l'auteur).

[870] ELBERT, Harlei, « As canções brasileiras de Camargo Guarnieri » (The Brazilian Songs of Camargo Guarnieri), *European review of artistic studies*, vol. 5, nº 3, 2017, p. 5.

Il est vrai que les *modinhas de salão* ont influencé la musique brésilienne dans tous ses aspects, allant de la musique composée par les compositeurs savants à la musique composée par les *chorões*[871] qui ont entendu cette musique et l'ont assimilée en l'écoutant. Les deux formes ont influencé notre compositeur. Comme nous le verrons plus loin, l'influence de la *modinha* sur l'écriture de Guarnieri se manifeste surtout dans les mouvements lyriques. Il s'agit de pièces lentes, avec des lignes mélodiques très expressives, en métrique binaire, avec le contrepoint habituel du compositeur qui, dans ce cas, fait une référence directe aux guitares à sept cordes, très répandues dans le *choro* et dont le rôle est de créer des contrechants, établissant ainsi un tissu contrapuntique très intéressant par rapport à la mélodie.

Comme nous l'avons vu précédemment, le musicologue Paulo de Tarso Salles explore également l'univers des topiques dans la musique brésilienne. Pour lui, la *modinha* est un type étroitement associé au style *carioca*. Il souligne que, dans l'univers musical villalobien, « le chromatisme du type *modinha* dans les quatuors évoque le caractère mélancolique de la *modinha* chantée, sans l'utilisation d'un texte poétique »[872]. Il met également en évidence des topiques récurrents dans la musique de Villa-Lobos, comme le topique *Alma Brasileira* (l'âme brésilienne), représenté par une « texture contrapuntique dense qui rappelle la division rythmique complexe du *Choros* n° 5, dans lequel le rubato est mis en valeur par l'écriture »[873]. Il nous semble que Salles conçoit le type, le style et le topique comme des catégories indépendantes de classification, dans lesquelles la direction style -> type -> topique partirait d'un aspect plus général d'une manifestation donnée pour aller vers une caractérisation plus précise d'un symbole musical.

Le musicologue Acácio Piedade travaille également sur la même question. Pour lui, la *modinha* fait partie d'un style qu'il appelle *Época de ouro* (l'âge d'or), se manifestant à traversdes figures de style qui portent une charge sémantique lyrique issue des danses de salon du Brésil du XIX^{e} siècle.

Comme Paulo de Tarso Salles, nous comprenons nous aussi la *modinha* comme un type, puisqu'il s'agit d'un genre qui fonctionne comme un type de composition, aspect souligné par Ratner. D'après l'auteur « les topiques apparaissent soit sous forme de pièces complètement élaborées, c'est-à-dire comme types, soit comme figures et progressions à l'intérieur d'une pièce, c'est-à-dire comme

---

[871] *Chorão (chorão* au pluriel) est le terme utilisé pour désigner celui qui joue la musique du *choro*.

[872] SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018, p. 244.

« cromatismo do tipo modinha nos quartetos evoca o caráter melancólico da modinha cantada, sem o recurso do texto poético ». (Traduction libre de l'auteur).

[873] *Ibid*., p. 244.

« densa textura contrapontística que lembra a complexa divisão rítmica do *Choros n. 5*, no qual o *rubato* é enfatizado pela escrita ». (Traduction libre de l'auteur).

styles »[874]. Dans le type *modinha*, il y a toute une charge lyrique évoquée à la fois par Salles et Piedade, comme nous le verrons plus loin.

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est dans les pièces lentes que le topique *modinha* est présent dans l'œuvre de Camargo Guarnieri. Les pièces évoquées ci-dessous sont écrites avec des lignes mélodiques très lyriques, dans un contexte harmonique très proche du mode mineur. De plus, les choix d'articulation et de tessiture créent un son doté des timbres spécifiques de cette *modinha* que se sont appropriés les *seresteiros*, comme les lignes de basse qui font référence à une guitare à 7 cordes pour le registre grave ou les lignes mélodiques dans la tessiture vocale ou instrumentale pour la flûte ou la clarinette, instruments solistes dans ce type de musique.

Dans les œuvres écrites par Guarnieri, nous trouvons une suite appelée *Suite Mirim* (1953) dont la troisième pièce s'appelle *Modinha* et illustre diverses caractéristiques qui seront importantes dans la constitution du topique *modinha*. Parmi celles-ci, nous tenons à souligner le caractère lyrique de la mélodie principale, ainsi que le contrepoint qu'elle établit avec la ligne de basse, qui joue un rôle non seulement harmonique mais aussi mélodique. En outre, nous avons un tempo lent et une tendance à la métrique binaire, bien que nous ayons vu précédemment qu'il existe également des *modinhas* composées en métrique ternaire en raison de l'influence de la valse romantique du XX^{e} siècle. Pour souligner le lyrisme inhérent à ce genre, le mode mineur est prédominant.



Figure 48 - Suite *Mirim* - III. *Modinha* (m. 1 - 6), 1955 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

[874] RATNER, Leonard, *Classic Music*, Schirmer, New York, 1980, p. 9, traduit par GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 51.

Suite *Mirim* - III. *Modinha*

https://www.youtube.com/watch?v=BL30mQMiMbY

Comme on peut le voir ci-dessus, la mélodie, toujours organisée en petits motifs à ligne descendante, a un caractère très vocal. Comme nous l'avons vu, l'accompagnement est composé de deux voix qui se développent en contrepoint l'une par rapport à l'autre. Le rôle mélodique de la ligne de basse est devenu une caractéristique très marquante du genre *choro*, dont le lyrisme est intrinsèquement lié aux *serestas* (sérenade), elles-mêmes associées à la *modinha*. Cette ligne mélodique de la basse est généralement jouée par une guitare à 7 cordes. Nous verrons dans d'autres œuvres que Guarnieri fait parfois référence à la ligne de basse avec des termes liés à l'idiome de la guitare.

Ponteado e bem dengoso (Improvisé et bien aimable), le deuxième mouvement de la *Sonatina* n° 1 (1928), illustre éloquemment notre propos. Dans une note de bas de page, le compositeur écrit : « Cette *modinha* doit être jouée sans rigueur de tempo mais la mélodie doit être bien chantée, et les contre-chants doivent imiter le bourdon de la guitare[875] » :



Figure 49 - Note de bas de page dans le deuxième mouvement de la *Sonatina* nº 1 (m. 16 - 19), 1958 – éditions *Ricardi Brasileira*

On trouve dans cette citation des éléments très importants de la caractérisation de la *modinh*a : d'une part, le cantabile expressif du chant et, d'autre part, la référence directe à l'imitation d'une guitare pour la voix inférieure de l'accompagnement. Tous ces éléments constituent un discours présenté avec une liberté rythmique qui accentue encore le caractère lyrique de la pièce. En outre,

[875] GUARNIERI, Mozart Camargo, *Sonatina n.1*, partition, ed. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1958.

« Esta modinha deve ser tocada sem rigor no tempo, mas bem cantada a melodia, e os contra-cantos imitando o bordonejo do violão ». (Traduction libre de l'auteur).

Guarnieri évoque les contrechants imitatifs, également présents dans la *Modinha* de la *Suite Mirim*, et explique le caractère du timbre de guitare que doit avoir la ligne de basse en évoquant le « *bordonejo* (bourdon) de la guitare ».

Dès les premières mesures, le compositeur utilise l'expression « bem fora o bordonejo » (avec les bourdons bien expressifs) non seulement pour souligner le caractère cantabile de la ligne mélodique de la basse, mais aussi pour préciser que ce chant n'est pas encore la mélodie principale, mais plutôt la ligne de la guitare qui se déploie de manière contrapuntique et simultanée à la mélodie. Le musicologue Acácio Piedade et la musicologue Ester Benck ont fait une présentation au XIX[e] congrès de l'ANPPOM et écrit un article sur la présence de topiques dans la *Sonatina* n° 1[876]. Dans cet article, ils soutiennent que ce mouvement est une *modinha* et affirment que Guarnieri a inventé le terme *bordonejo* pour transposer le geste et le timbre de la guitare et que cette caractéristique était déjà connue de Mário de Andrade[877]. Andrade, pour sa part, ne manque pas de louer la grande réussite de Guarnieri dans ce deuxième mouvement :

> La seconde moitié, intitulée « *Modinha* », présente deux faits... de langage. L'auteur indique que la pièce doit être « ponteada » et que la basse doit imiter le « bordonejo » de la guitare. Je n'ai jamais vu le mot « bordonejo », qui est splendide, expressif et évocateur. Il est entré dans mon vocabulaire. Quant à indiquer qu'il faut faire un pont entre les morceaux, je ne pense pas que ce soit tout à fait exact. Je sais que dans les langues populaires (qui sont encore en formation, comme le Brésil) les mots sont sujets à l'instabilité sémantique, mais « *ponteio* », « *pontear* » sont déjà des vocables assez fixes, ils indiquent « prélude », « préluder », « improviser ». Il y a d'ailleurs des *ponteios* dans la délicieuse « *Modinha* » de Camargo Guarnieri. Ce sont les moments où le *bordonejo* de la basse précède et termine les strophes de la mélodie, mais celle-ci est très claire, ferme dans sa belle ligne, sans rien d'une improvisation ou d'un prélude. Et cela continue d'un seul tenant, compact et pourtant léger, passionné, dans une polyphonie aussi succincte que possible ! C'est un grand morceau[878] !

Voici les mesures d'introduction du deuxième mouvement de la *Sonatina n° 1* :

---

[876] BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., « Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma análise da *Sonatina* n. 1 » (Les topiques chez Camargo Guarnieri : Une analyse de la Sonatine n° 1), *XIX Congresso da ANPPOM de Curitiba,* 2009, p. 675 - 679.

[877] *Ibid*., p. 677.

[878] ANDRADE, Mário de, *Música, doce música*, (Musique, douce musique), éditions L.G. Miranda, São Paulo, 1934, p. 236 - 237.

« O segundo tempo, intitulado « Modinha », tem dois fatos... de linguagem. O autor indica que a peça tem de ser « ponteada » e que o baixo deve imitar o « bordonejo » do violão. Nunca vi a palavra « bordonejo », que é esplêndida, expressiva, bem formada. Entrou pro meu vocabulário. Quanto a indicar que a gente deve pontear a peça, não me parece que esteja perfeitamente exato não. Sei que nas línguas populares (e ainda em formação, que nem a brasileira) as palavras se sujeitam a uma instabilidade semântica de desnortear, porém « ponteio », « pontear » são vozes já bastante fixas, indicam « prelúdio », « preludiar », « improvisar ». Tem, de fato, ponteios na deliciosa « Modinha » de Camargo Guarnieri. São os momentos em que o bordonejo do baixo antecede e termina as estrofes da melodia, porém esta é bem nítida, firme na linha bela, não tem nada de improvisação nem prelúdio. E segue numa peça inteiriça, compacta e apesar disso leve e apaixonada, numa polifonia sucosa como o quê ! É um trecho ótimo ! » (Traduction libre de l'auteur).



Figure 50 - *Sonatina* nº 1, II. *Ponteado e bem dengoso* (m. 1-7), 1958 – éditions *Ricardi Brasileira*

Sonatina nº 1, II. *Ponteado e bem dengoso* (m. 1-7)

https://youtu.be/eIcQrKBr948?si=39uic4IT48ljQBnD&t=231

En rappelant les mots de Mário de Andrade et l'indication de Guarnieri « Ponteado e bem dengoso », nous pourrions conclure que l'aspect « ponteado » est prédominant dans les mesures introductives ci-dessus, dans lesquelles l'écriture évoque les bourdons de la guitare (suggérés par le terme *bordonejo*), tandis que le « bem dengoso » se réfère au caractère lyrique de la mélodie. Piedade et Bencke, dans leur ouvrage déjà cité, traitent également du *bordonejo* et lient le sens de ce terme à la voix inférieure, dont l'écriture est une référence directe à une manière de jouer de la guitare très présente dans la *modinha*, la *seresta* et le *choro*[879]. En ce qui concerne ce néologisme, la racine du mot est *bordão* (bourdon) ; parmi ses significations, le *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis* (Dictionnaire brésilien de la langue portugaise Michaelis) donne : « la plus grosse corde des instruments à cordes, qui donne les notes graves »[880]. En ce qui concerne la mélodie, le qualificatif

[879] BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., *op. cit.*, p. 677.

[880] « Bordão », dans *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*, https://michaelis.uol.com.br/palavra/nzwE/bordão-2/, consulté le 15 septembre 2024.

« Corda mais grossa dos instrumentos de cordas que dá as notas graves ». (Traduction libre de l'auteur).

dengoso apporte un caractère tendre ; il est défini par le même dictionnaire comme ce qui « se dit d'une personne qui a des attitudes tendres : [...] il a dit cela de sa manière habituelle, tendre et attachante »[881].

Pour revenir à notre pièce, la mélodie, qui semble d'abord se trouver dans la ligne de la basse, n'apparaît qu'à partir de la mesure 8 dans le « soprano », avec l'expression « cantando amplamente » (en chantant largement), une sorte de cantabile exprimé en langue portugaise.

Piedade et Bencke expliquent qu'« après l'introduction d'une chanson de sérénade (m. 1-8), la mélodie présente le thème principal dans un style cantabile, avec un ethos mélancolique, diverses appoggiatures (m. 9-20) et des rubatos métriques (*rallentando* et point d'orgue à la m. 20) »[882].



Figure 51 - *Sonatina* nº 1, II. *Ponteado e bem dengoso* (m. 8-15), 1958 – éditions *Ricardi Brasileira*

Sonatina nº 1, II. *Ponteado e bem dengoso* (m. 8-15)

https://youtu.be/eIcQrKBr948?si=39uic4IT48ljQBnD&t=262

[881] « Dengoso », dans *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*, https://michaelis.uol.com.br/palavra/W3Ny/dengoso/, consulté le 24 avril 2024.

« diz-se de pessoa que tem atitudes ternas: [..] disse que no seu jeito dengoso e cativando de sempre ». (Traduction libre de l'auteur).

[882] BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., *op. cit.*, p. 677.

« após uma introdução de canção de seresta (c.1-8), a melodia apresenta o tema principal num estilo cantabile, com éthos melancólico, diversas apojaturas (c.9-20) e arroubos métricos (rallentando e fermata no c.20) ». (Traduction libre de l'auteur).

Nous voudrions souligner une proximité dans l'organisation des motifs présents dans la *modinha* de ce mouvement et dans la *modinha* de la *Suite Mirim* présentée précédemment. Toutes deux sont composées d'une levée de trois croches suivies de noires, qui s'organisent dans une relation de retard / dissonance et de résolution de cette dissonance. Cela ne signifie pas que le thème de toutes les *modinhas* est organisé de cette manière. Nous avons également voulu souligner la relation imitative entre le motif mélodique principal et l'accompagnement, établissant ainsi un contrepoint imitatif, à l'instar de la *Suite Mirim* (m. 1-4).

Le deuxième mouvement de la *Sonatina* nº 3 (1937), *Con tenerezza*, présente également les mêmes caractéristiques que les *modinhas* ci-dessus. Dans les travaux consacrés aux aspects nationaux des sonates pour piano de Camargo Guarnieri, les musicologues Bencke[883] et Ribas[884] s'appuient tous deux sur Verhaalen[885] et corroborent l'idée que cette pièce est une *modinha* en raison de son aspect mélancolique. Ribas estime même que Guarnieri évoque le son de la flûte dans la voix supérieure et de la guitare dans la voix inférieure. La tessiture utilisée par le compositeur, les types d'intervalles (degrés voisins pour la voix supérieure, arpèges pour l'accompagnement de la voix intermédiaire et chromatisme dans la ligne de basse) sont des indications qui n'excluent pas cette hypothèse, puisque dans le milieu *modinha*, la flûte est l'instrument soliste par excellence et la guitare, comme nous le savons déjà, une excellente accompagnatrice. Le choix d'une écriture entièrement en clé de sol (pour les deux portées du système) va dans le sens de cette hypothèse.

[883] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de MASTER, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010., p. 104.

[884] RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos* (Une vision interprétative des Sonates pour piano de Camargo Guarnieri à partir d'hypothèses historiques et analytiques), thèse de doctorat, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017, p. 101.

[885] VERHAALEN, Marion, Camargo Guarnieri : *Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001, p. 158.



Figure 52 - *Sonatina* nº 3, II. *Con tenerezza* (m. 1-7), 1945 – éditions *Associated Music Publishers Inc*.

Sonatina nº 3, II. *Con tenerezza* (m. 1-7)

https://youtu.be/EOo6chEo5aE?si=4fJ4PV0CIEZWaiCF&t=224

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'écriture de cette *modinha* est polyphonique[886] et la voix inférieure, le bourdon, est une référence au même *bordonejo* présent dans *Ponteado e bem dengoso*, le deuxième mouvement de la *Sonatina* n° 1. Cette basse développe librement une ligne contrapuntique, s'appuyant sur des notes harmoniques importantes pour structurer le discours musical. La voix intermédiaire est principalement constituée d'arpèges d'accords, un véritable accompagnement de guitare, comme s'il s'agissait d'un « pontear » (« préluder ») sur lequel la mélodie principale est présentée. De cette manière, les voix inférieures, dont les lignes mélodiques sont reliées dans la fonction de création d'un accompagnement, semblent présenter deux instruments à cordes : une voix de guitare, qui construit son accompagnement sur le jeu en accords, et une autre qui crée une contre-mélodie mélodique chromatique qui, d'un point de vue rythmique, est essentiellement formée par un motif d'une croche pointée et demi-croche.

[886] Il serait possible d'établir un parallèle avec le style savant en raison du contrepoint entre la mélodie et la ligne de la basse.

Les indications poétiques utilisées par le compositeur, ainsi que les termes relatifs aux nuances et aux libertés rythmiques, nous permettent de constater qu'il utilise à nouveau des termes italiens. Ainsi « Con tenerezza » s'interprète comme « avec tendresse », portant ainsi le discours mélodique du lyrisme typique des *modinhas*[887]. Le dictionnaire *Larousse* caractérise la tendresse comme un sentiment tendre[888], défini comme « affectueux, qui manifeste l'affection, l'amour »[889]. Il est intéressant de noter que, malgré son discours nationaliste, le compositeur revient à l'usage de termes italiens pour les variations du tempo, pour les expressions de nuance et d'expressivité. Au cours de l'étude des ouvrages, nous avons trouvé une tentative de réponse à ce choix dans le livre *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie) de la musicologue Marion Verhaalen. Selon celle-ci, cette sonatine a été composée comme exercice pour un concours de composition ; Guarnieri serait retourné à la sonorité chromatique modale afin de ne pas créer de polémique face au jury[890]. Cela contraste avec l'œuvre précédente de ce cycle, la *Sonatina* n° 2 (1934) composée dans le système atonal, qui a engendré nombre de situations désagréables pour le compositeur, y compris vis-à-vis de Mário de Andrade.

Contrairement à la précédente, *Con tenerezza* commence par la mélodie principale en anacrouse (figure 59). Celle-ci est construite sur des degrés conjoints chromatiques et diatoniques et organisée en courts motifs de deux mesures. Le caractère tendre est opposé à une certaine angoisse créée par le chromatisme et renforcée par l'utilisation du mode de fa mineur qui confère au discours un ton mélancolique.

Deux autres sonatines, la n° 4 et la n° 5, ont également des mouvements lents dont les caractéristiques sont très proches des éléments de la *modinha* mis en évidence jusqu'à présent (lyrisme mélodique, accompagnements en accords, ligne de basse mélodique). Il y a cependant quelques différences, à commencer par le « sujet » qui semble plus sérieux et mélancolique que les précédents, bien que le caractère lyrique reste très présent. De la même manière qu'Acácio Piedade souligne une différence entre les topiques *brejeiro* et *época-de-ouro*, et que Paulo de Tarso Salles parle du type *modinha* et le type choro qui sont à l'intérieur du style *carioca*, nous voudrions distinguer le topique *modinha* et le topique *choro.* Il est vrai que la distinction entre les deux est très

[887] Voir le dictionnaire bilingue italien-français Larousse, https://www.larousse.fr/dictionnaires/italien-francais/tenerezza/64589, consulté le 24 avril 2024.

[888] « Tendresse », *Dictionnaire Larousse en ligne*, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tendresse/77277, consulté le 24 avril 2025.

[889] « Tendre », *Dictionnaire Larousse en ligne*, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tendre/77274, consulté le 24 avril 2025.

« affectueux, qui manifeste l'affection, l'amour » (Traduction libre de l'auteur)

[890] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 157.

subtile, puisque le lyrisme de la *modinha* a été absorbé par la musicalité et les ensembles de *choro*. Cette confusion est également présente chez les chercheurs qui se consacrent à l'œuvre de Guarnieri.

Melancólico (mélancolique), le deuxième mouvement de sa *Sonatina* n° 4 (1958), est qualifié par la pianiste Belkiss Carneiro de Mendonça de « romance sans paroles, où le compositeur dit tout ce qu'il ressent. Des accents nostalgiques et passionnés s'entremêlent et un point d'orgue permet de revenir à la tendresse initiale ». Le musicologue anglais Maurice J.E. Brown a défini la romance sans paroles (en allemand *Lied ohne Worte* et en anglais *Song without words*) comme suit :

> Une courte pièce de nature lyrique. Elle s'apparente donc à la romance, mais s'en distingue par le fait qu'elle se limite à la musique pour piano. Liszt pensait que les nocturnes de Field étaient les précurseurs directs de la chanson sans paroles (et d'autres pièces lyriques romantiques). La forme allemande du terme a été inventée par Mendelssohn et elle est presque exclusivement utilisée pour les 48 pièces en huit livres qu'il a composées entre 1829 et 1845. Ces pièces sont très variées dans leur humeur, mais pas dans leur style ; toutes sont mélodieuses, et la plupart commencent et se terminent par quelques mesures d'accompagnement correspondant au prélude et au postlude d'une chanson. Quelques-unes des plus populaires portent des surnoms, mais à l'exception des trois (n° 6, 12 et 29) appelées *Venezianisches Gondellied* (voir Barcarolle), du *Duetto* (n° 18) et du *Volkslied* (n° 23), ces noms n'ont pas été donnés par le compositeur et ne représentent pas ses intentions. Tchaïkovski a composé deux pièces pour piano intitulées *Chant sans paroles* ; dans chacune d'elles, un effet de « duo » est produit par une seconde voix imitant en canon la mélodie principale[891].

Dans un ouvrage consacré à l'étude de la *modinha* et du *lundu*[892] brésiliens, le musicologue Edilson Vicente de Lima explique comment les différentes nations européennes ont développé leurs chants lyriques et rapproche les différentes nomenclatures utilisées dans la langue de chaque pays :

> C'est ce type de chanson qui sera connu en Allemagne sous le nom de lied, en France sous celui de romance, en Angleterre sous celui de ballade, en Italie sous celui d'arietta et en Espagne sous celui de seguidilla. Et dans le monde luso-brésilien, elle s'appelait *modinha*, c'est-à-dire une

---

[891] BROWN, Maurice J.E., « Impromptu » , Grove Music Online, Oxford Univeristy Press, en ligne, consulté le 26 avril 2024, dans https://www-oxfordmusiconline-com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026214?rskey=4iCsgb&result=1

« A short piece of a lyrical nature. It is thus like the romance, but unlike it in being confined to piano music. Liszt believed that Field's nocturnes were the direct precursors of the song without words (and other lyrical Romantic character-pieces). The German form of the term was invented by Mendelssohn and is almost exclusively used of the 48 pieces in eight books that he composed between 1829 and 1845. These pieces are very varied in mood, though not in style; all are melodious, and most begin and end with a few bars of the accompaniment corresponding to the prelude and postlude of a song. A few of the most popular have nicknames, but apart from the three (nos.6, 12 and 29) called *Venezianisches Gondellied* (*see* Barcarolle), the *Duetto* (no.18) and the *Volkslied* (no.23) these names were not given by the composer and do not represent his intentions. Tchaikovsky composed two piano pieces entitled *Chant sans paroles*; in each a 'duet 'effect is produced by a second voice in canonic imitation with the main melody ». (Traduction libre de l'auteur).

[892] *Lundu :* chanson et danse populaires au Brésil au XVIIIe siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

> chanson d'amour simple et strophique, formellement construite avec des phrases de style classique (articulées et périodiques) pour une ou deux voix et un accompagnement simple au clavier ou à la guitare[893].

Lima explique également comment les termes de romance et de *modinha* ont été utilisés simultanément dans la littérature musicale en langue portugaise, comme des synonymes. L'auteur mentionne que, dans la collection de *modinhas* contenue dans la *Viola de Lereno*[894] de Domingos Caldas Barbosa, « le mot n'apparaît que trois fois, à côté de noms tels que duo, romance, et d'indications de tempo : Andante, Allegro, Adagio, Adagio não muito et Moderato »[895]. Ainsi, en utilisant l'expression « romance sans paroles », Mendonça caractérise également *Melancólico* comme une *modinha*.

La musicologue Marion Verhaalen, largement citée tout au long de ce travail, partage également l'avis de Mendonça. Elle est cependant plus catégorique en affirmant qu'il s'agit d'une *modinha.* Pour reprendre ses termes, à propos du deuxième mouvement de la *Sonatina* n° 4 :

> Il s'agit d'une *modinha* mélancolique, l'un des mouvements lents les plus tendres de ce groupe de pièces. Sa ligne mélodique se développe sur un accompagnement ténu composé de petits groupes de notes descendantes. La section centrale devient un peu plus expansive avant la réexposition de la mélodie principale. L'effet global est celui d'une douce fluidité et d'une grande nostalgie[896].

Dans *Melancólico*, on observe une ligne mélodique lyrique de caractère plutôt sombre. Comme dans les autres cas, le discours est articulé par de petits motifs assez libres rythmiquement. Cet aspect est également renforcé par la descente chromatique de demi-ton en demi-ton que le compositeur utilise dans la voix la plus grave de l'accompagnement, très semblable à la formule rhétorique du

---

[893] LIMA, Edson Vicente de, *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos* (La modinha et le lundu : deux classiques sous les Tropiques), thèse de doctorat, Université de São Paulo, 2010, p. 126.

« É este tipo de canção que na Alemanha será consagrado como lied, na França como romance, na Inglaterra como ballad, na Itália como arietta e na Espanha como seguidilla. E no mundo luso-brasileiro, foi denominada modinha, ou seja, canção amorosa, singela, estrófica, formalmente construída por frases ao gosto clássico (articulada e periódica) para uma ou duas vozes e acompanhamento simples efetuado para teclado ou guitarra ». (Traduction libre de l'auteur).

[894] BARBOSA, Domingos Caldas, *Viola de Lereno* (La guitare de Lereno), 1e éd. Oficina Nunesiana, Lisboa, 1798.

[895] LIMA, Edson Vicente, *op.cit.*, p. 18.

« Também no códice Muzica escolhida da viola de Lereno (BARBOSA, 2003[1799]), o vocábulo modinha, somente aparece três vezes, ao lado de denominações como duo, romance, e indicações de andamento, Andante, Allegro, Adagio, Adagio não muito e Moderato ». (Traduction libre de l'auteur).

[896] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 161.

« É uma modinha melancólica, um dos mais ternos movimentos lentos deste grupo de peças. Sua linha melódica se desenvolve sobre um tênue acompanhamento com pequenos grupos de notas descendentes. A seção central se torna um pouco mais expansiva antes da reexposição da melodia principal. O efeito total é de macia fluidez e de grande saudade. » (Traduction libre de l'auteur).

passus duriusculus qui est souvent utilisée pour évoquer un passage dramatique[897]. La différence ici est que le *passus duriusculus* est également connu sous le nom de quarte chromatique, puisque la descente chromatique est réalisée dans cet intervalle. Malheureusement, il ne nous est pas possible de mener des recherches plus approfondies pour détecter et systématiser les modèles d'accompagnements chromatiques, que ce soit dans le répertoire des *modinhas* et des *choros* (en considérant le *choro* comme le genre musical qui a intégré le lyrisme des *modinhas* dans sa pratique) ou dans le répertoire de Camargo Guarnieri. Ce que l'on peut dire, c'est que ce schéma d'accompagnement chromatique descendant est assez courant non seulement dans le répertoire pour piano, mais surtout dans les formules d'accompagnement utilisées par les guitares et les guitares à 7 cordes dans l'univers du *choro*, toujours en considérant ce dernier comme une extension de la *modinha*. On ne peut parler d'accompagnement à la guitare sans mentionner Horondino José da Silva (1918-2006), plus connu sous le nom de Dino 7 cordas. Ce musicien originaire de Rio de Janeiro a porté à un niveau inégalé l'accompagnement à la guitare, ainsi que la liberté d'improviser et de créer de magnifiques contre-chants. Dans un ouvrage consacré à l'étude de certaines formules d'accompagnement utilisées par Dino, le musicologue Remo Tarazona Pellegrini souligne que le guitariste « utilise de petites approximations chromatiques, ainsi que de grandes sections de la gamme chromatique dans la formation intégrale des motifs et dans la finalisation de divers autres »[898]. Parmi les modèles qu'il a trouvés dans l'ensemble des pièces analysées, on trouve l'utilisation d'un chromatisme descendant dans l'accompagnement.

Pour en revenir à notre sonatine, Mendonça et Verhaalen trouvent tous deux un sentiment de « *saudade* » évoqué par le compositeur. Le dictionnaire Le Robert définit la *saudade* comme un « sentiment mélancolique mêlé de rêverie et d'un désir de bonheur imprécis »[899]. Il est vrai que la liberté rythmique de la mélodie principale, qui a presque le caractère d'une improvisation, et le parallélisme chromatique des voix inférieures ouvrent une voie interprétative aux rêveries de la pensée. L'accompagnement est composé de deux lignes, la première formée par des accords descendants, qui font également allusion à l'accompagnement sous forme de « prélude » à la guitare, la seconde par une ligne de basse chromatique qui se fond dans les arpèges de la voix intermédiaire. Une fois de plus, nous retrouvons les éléments de la mélodie lyrique, l'accompagnement par des

---

[897] CLERC, Pierra-Alain, *Discours sur la rhétorique musicale : et plus particulièrement la rhétorique allemande entre 1600 et 1750*, Annexes, éditions Calwer & Luthin, Genève, 2001, p. 61.

[898] PELLEGRINI, Remo Tarazona, *Análise dos acompanhamentos de Dino sete cordas em samba e choro* (Analyse des accompagnements de Dino sete cordas dans la samba e le choro), mémoire de master, Université de l'État de Campinas (UNICAMP) 2005, p. 216.

« se utiliza pequenas aproximações cromáticas, quanto de grandes trechos da escala cromática na formação integral de motivos e na finalização de diversos outros » (Traduction libre de l'auteur).

[899] « Saudade », dans *Dictionnaire Le Robert* en ligne, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/saudade, consulté le 24 avril 2025.

accords en arpèges descendants et une voix de basse en contrechant. Mário Sève, chercheur dans le domaine du *choro*, estime que la *modinha* a eu sur celui-ci un impact majeur : elle a façonné les terminaisons féminines de phrases, les appogiatures harmoniques, les mélodies descendantes, ainsi qu'une organisation binaire de la métrique. D'où les similitudes entre les deux topiques et la difficulté d'établir une séparation claire entre eux. Cependant, il existe une différence dans le *pathos du* discours musical, dans la construction mélodique et dans l'accompagnement de la *Sonatine* n° 4. Comme nous pouvons le voir ci-dessous, la mélodie présente une variété rythmique beaucoup plus grande que les exemples présentés précédemment. En termes d'expressivité, bien que la ligne mélodique soit également lyrique, elle n'évoque pas la nostalgie ou la souffrance amoureuse de la *modinha*. Cette caractéristique est un aspect très important à prendre en compte pour différencier le topique *modinha* de celui du *choro*, comme nous pouvons le voir dans les premières mesures qui suivent :

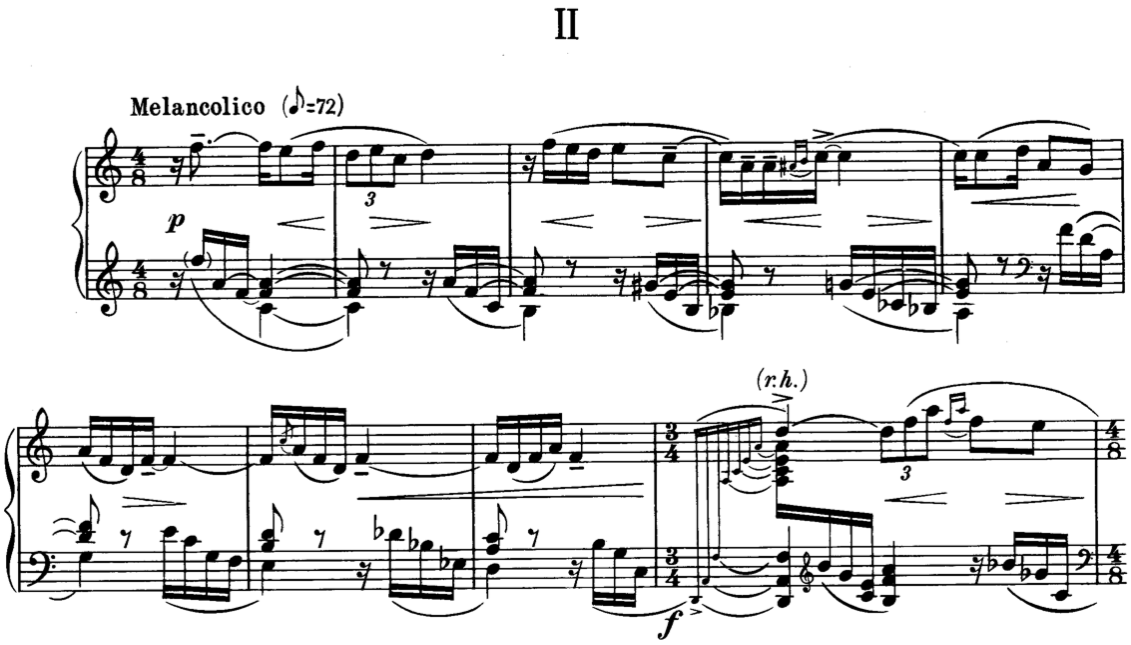


Figure 53 - *Sonatina* nº 4, II. *Melancólico* (m. 1-9), 1973 – éditions *Associated Music Publishers Inc.*

Sonatina n. 4, II. *Melancólico*
(m. 1-9)

https://youtu.be/L-UhZko5rEo?si=ZZvrjK66G1bpkV0m&t=232

Dans *Muito calmo* (très calme), deuxième mouvement de sa *Sonatina* nº 5 (1962), le compositeur utilise également le topique *modinha* dans la construction de son discours musical. La mélodie, de caractère tendre, est constituée de courts motifs de trois croches suivies d'une noire

pointée, toujours articulés de 2 en 2. Il y a une prédominance des intervalles de quartes et de secondes, ces dernières fonctionnant comme une sorte de retard-résolution, ce qui confère au discours un grand lyrisme. L'accompagnement est essentiellement construit sur l'idée du chromatisme descendant par demi-tons ; il s'agit de la même formule que nous avons déjà évoquée précédemment. La pianiste Belkiss Carneiro de Mendonça aperçoit ce mouvement comme une *modinha* et déclare à son propos :

> Le deuxième mouvement, « Très calme », ne comporte qu'une page, superbe d'inspiration, c'est une plainte constante et passionnée. Son interprétation aux États-Unis par Joseph Battista, dédicataire de l'œuvre, a fait dire au pianiste Eugène Liszt : « Jamais autant de musique n'a été écrite avec si peu de notes ». L'imprécision tonale ne permet pas de se reposer. La mélodie triste se poursuit régulièrement dans une dynamique descendante jusqu'à la fin[900].

La pianiste Marion Verhaalen tient également à parler de ce mouvement, dont elle estime que « tant par sa structure que par son caractère, les seize mesures de ce bref mouvement rappellent beaucoup la première sonatine de Guarnieri »[901].



Figure 54 - *Sonatina* nº 5, II. *Muito calmo* (m. 1-5), 1962 – éditions *Ricordi Brasileira*

[900] MENDONÇA, Belkiss Carneiro, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 408.

« O segundo movimento, « Muito calmo », consta apenas de uma página soberba de inspiração e é um queixume constante e apaixonado. Executado nos Estados Unidos por Joseph Battista, dedicatário da obra, mereceu do pianista Eugene Liszt o comentário : « Nunca se escreveu tanta música com tão pouca nota ». A imprecisão tonal não permite a sensação de repouso. A melodia lamentosa segue constante, numa dinâmica decrescente até o final ». (Traduction libre de l'auteur).

[901] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 161.

« tanto na estrutura quanto no caráter, os breves dezesseis compassos deste movimento lembram bastante a modinha da 1ª *Sonatina* de Guarnieri ». (Traduction libre de l'auteur).

Sonatina nº 5, II. *Muito calmo*
(m. 1-5)

https://youtu.be/bz7I6TYq51A?si=YygkdKWydt7M2VM2&t=231

Il est intéressant de noter comment Verhaalen rapproche les éléments structurels et le caractère des mouvements lents de la *Sonatina* n° 5 (II. *Muito calmo*) et de la *Sonatina* n° 1 (II. *Devagar e bem dengoso*). Nous reconnaissons que ces pièces présentent un ensemble d'éléments communs. Cependant, nous avons vu qu'il fallait tenir compte d'une différence lorsque nous parlons du caractère expressif du discours musical et que le *topique modinha* et le topique *choro* trouvent tous deux leurs racines au sein d'une musicalité issue du milieu populaire. Comme nous avons pu le constater, toutes les pièces présentent un discours lyrique. Dans le cas du topique *modinha*, les mélodies ont un caractère lyrique et nostalgique ; l'accompagnement est constitué de lignes polyphoniques, dont la plus grave fait référence à la guitare à 7 cordes. Le topique *choro* présente également un discours lyrique, mais aux accents mélancoliques et tendres ; son accompagnement est formé par des accords en arpèges descendants et une ligne de basse de caractère chromatique avec des notes de valeur plus longue. En outre, les mesures que nous avons vues sont binaires et le matériau mélodique est toujours organisé en petits motifs. Ces éléments sont des indices forts de l'influence de la *modinha* dans la construction d'un langage musical artistique brésilien. Certains choix de Guarnieri, tels que l'utilisation de la clé de Sol pour les voix supérieure et inférieure dans *Con Tenerezza* dans le deuxième mouvement de la *Sonatina* n° 3, confèrent une autre dimension au type d'écriture : cela concerne l'accompagnement de la voix intermédiaire, le rapport entre la mélodie et la ligne de basse ainsi que l'organisation de ses motifs mélodiques. La *modinha* est présente de manière très importante non seulement dans la musique de Camargo Guarnieri, mais dans la chanson brésilienne en général, qu'elle soit qualifiée de classique ou de populaire, pour la simple raison que son histoire est intrinsèquement liée à l'expression des Brésiliens.

1.2. Les tierces *caipiras* du chant de l'arrière-pays de São Paulo

Comme nous l'avons vu dans la première partie, Camargo Guarnieri est né dans la ville de Tietê, située à environ 150 kilomètres de la capitale, São Paulo. Si nous considérons l'État de *São*

Paulo comme un microcosme culturel du pays, nous serons surpris par la diversité de ses manifestations. Il y a les manifestations afro-brésiliennes, comme les groupes de *Jongo*[902], les groupes de *Capoeira*[903] *;* celles présentes dans la culture paysanne, comme les danses du *Fandango*[904], de la *Catira et la Samba de lenço*[905] de São Paulo ; ou bien dans les fêtes religieuses, comme la *Festa do Divino*[906] et les *Folias de Reis*[907], les fêtes du *Candomblé*[908] et de l'*Umbanda*[909] *;* ou même les *Modas de viola*[910], dont le chant très caractéristique sera abordé ensuite, pour ne citer que ces exemples.

La *moda de viola* est un genre très caractéristique de la culture rurale de l'État de São Paulo. Le chercheur Jean Carlo Faustino a publié un article intitulé « Des troupeaux invisibles. L'imaginaire du *caipira* dans la grande ville »[911] dans lequel l'auteur définit ainsi ce genre :

> La *moda de viola* est l'un des genres de la chanson *caipira ;* ses caractéristiques principales sont l'emploi de la rime et la présence de la *viola caipira,* guitare à dix cordes constituant le principal instrument musical d'accompagnement. La mélodie est toujours chantée en duo, dans des intervalles de tierce ou de sixte. Ainsi, au moment où un chanteur entonne la mélodie, l'autre la chante dans les intervalles musicaux mentionnés ; cependant, à quelques moments particuliers, les deux voix s'inversent ou sont à l'unisson[912].

Ces chansons sont généralement chantées à deux et accompagnées par la guitare et la *viola caipira*. Le chercheur Romildo Sant'Anna explique ce point plus en détail :

---

[902] *Jongo :* danse d'origine noire cultivée dans diverses régions du Brésil et décrite par certains auteurs comme une variété de samba.

[903] C*apoeira :* jeu athlétique d'origine africaine, introduit au Brésil par les esclaves bantous d'Angola, défensif et offensif, répandu sur tout le territoire.

[904] *Fandango*: nom générique qui recouvre diverses danses rondes de São Palo, Paraná et Rio Grande do Sul, mais aussi bal populaire où l'on exécute des danses régionales et où les claquettes sont plus ou moins constantes.

[905] *Samba de lenço (ou samba-lenço*) : variante chorégraphique de la samba que l'on trouve à São Paulo. Les couples, disposés en ligne face à face, dansent en avançant et en reculant ; le choix du partenaire se fait en agitant un foulard devant la dame ou le monsieur avec qui l'on souhaite danser la *samba*

[906] *Festa do Divino (ou folia do Divino) :* « La *Festa do Divino* (fête du Divin) est née d'une épidémie de *maleita* (fièvre jaune) qui a frappé la région vers 1830. La ville étant en quarantaine et la rivière Tietê étant le seul moyen de déplacement, la confrérie du *Divino* voyageait par voie d'eau pour se rendre aux résidences rurales afin de porter assistance aux familles touchées par l'épidémie. Pour mettre fin à la peste, les habitants de la région traversée par la rivière ont promis au Divin Saint-Esprit qu'une fête en sa dévotion aurait lieu chaque année. À partir de ce moment-là, on dit que l'épidémie s'est arrêtée et que la célébration a commencé à avoir lieu chaque année le dernier samedi du mois.

[907] *Folia de reis* : groupe chorégraphique et musical d'inspiration religieuse (catholique) également connu sous le nom de terno-de-reis ou santos-reis.

[908] *Candomblé :* culte afro-brésilien pratiqué dans des lieux appelés terreiros. Il s'agit d'une fête religieuse des Jeje-Nagôs et des Noirs bantous de Bahia, entretenue par leurs descendants.

[909] *Umbanda :* culte syncrétiste du Brésil qui associe le spiritisme à des éléments catholiques et africains.

[910] *Moda de viola* : au Brésil, il s'agit d'un type de chanson rurale qui semble se limiter aux États de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás et Rio de Janeiro.

[911] FAUSTINO, Jean Carlo Faustino, « Des troupeaux invisibles. L'imaginaire du caipira dans la grande ville », *Caravelle*, nº 99, 2012. (référence papier)

[912] *Ibid.*, p. 196.

> La *Moda de viola* qui, en raison de ses fables romanesques et légendaires, authentiques *xacaras*[913], est la plus proche du *romanceiro*. Elle est chantée a cappella et en même temps avec deux guitares, l'une pincée et l'autre rythmée. Tout au long des strophes, et en marquant le rythme, la mélodie est poursuivie par l'ornementation en pointillés des cordes les plus fines et les plus aiguës, à peine audible dans les anciens enregistrements. L'accompagnement instrumental est évident dans l'intervalle entre les strophes, agissant comme un élément de suspense et un anti-climax, suscitant l'intérêt pour le futur lyrico-narratif de la strophe suivante[914].

Les *modas* chantées abordent des thèmes qui touchent à la vie des chanteurs. N'oublions pas que nous sommes au début du XX^e^ siècle, à une époque où l'État de São Paulo était encore très rural. Les chanteurs dont nous parlons n'étaient rien d'autre que des campagnards. Ce n'est que plus tard, avec l'avènement de la radio et le travail de valorisation de cette culture, qu'ils se sont professionnalisés et ont suivi de véritables carrières[915]. Ce que nous voulons dire ici, c'est que ces chanteurs du début du siècle chantent des thèmes en rapport avec leur vie quotidienne à la ferme. Le musicologue et *violeiro* (guitariste) Ivan Vilela raconte que « Tonico et Tinoco, dans une interview pour le programme Ensaio de TV Cultura, ont dit que dans leur jeunesse ils chantaient des *modas* dans les fermes. Les *modas* étaient si longues qu'au milieu de la narration ils s'arrêtaient pour prendre un café et un gâteau »[916]. Le musicologue Rafael Marin da Silva Garcia explique d'autres aspects liés aux *modas :*

> L'amour est le thème de la plupart de ces compositions, mais elles chantent aussi, sur des tons variés, les misères du pauvre paysan, elles chantent les aventures et les travaux, elles chantent les événements les plus divers de la vie sociale observés par le chanteur. Et il y a aussi des modes de pure fantaisie et d'espièglerie, comme celle que j'ai entendue chantée par un caipira des environs de cette ville, et qui est indéniablement bien fabriquée. [...] Il y a beaucoup de chansons

---

[913] *Xácara :* roman en vers, chant narratif de l'origine et de la vie ibériques. Il s'est surtout développé au cours du XVII^e^ siècle. Aujourd'hui, c'est un mot tombé en désuétude.

[914] SANT'ANNA, Romildo, *A moda é viola* (La mode est *viola*), éditions Arte & Ciência, São Paulo, 2000, p. 59.

« A Moda de viola que, por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras, mais homologia apresenta com o Romanceiro. É cantada à capela e, ao mesmo tempo, com duas violas, uma ponteada e outra batida. Durante as estrofes, e marcando o ritmo, a melodia é perseguida pela ornamentação ponteada das cordas mais finas e agudas, dificilmente audíveis nas gravações antigas. O acompanhamento instrumental se evidencia no intervalo entre as estrofes, funcionando como elemento de suspense e anti-clímax, despertando o interessa pelo porvir lírico-narrativo da estrofe seguinte ». (Traduction libre de l'auteur).

[915] *Ibid.*, *op.cit.*, p. 370.

[916] VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011.

« Tonico e Tinoco em entrevista ao programa Ensaio, na TV Cultura, disseram que quando eram jovens cantavam modas nas fazendas. As modas eram tão longas que no meio da narrativa paravam para tomar café e comer bolo ». (Traduction libre de l'auteur).

> impersonnelles sur des sujets généraux de la vie et de la société, sur les misères des humbles, sur les inégalités et les injustices de la fortune, sur la mort, sur les coutumes[917].

Quant aux aspects musicaux des *modas*, ils peuvent être variés. À noter que le terme *moda* est utilisé de manière générique pour désigner la musique jouée et chantée par deux personnes. Son acception est donc large car on peut trouver de nombreux rythmes différents dans le genre *moda de viola*. Certains de ces rythmes, comme le *cururu*[918] et le *catereté*[919], ont été introduits par les Jésuites dans le but de catéchiser les Indiens et remontent au début de la colonisation brésilienne. Sant'Anna explique ce point plus en détail :

> Le *cururu* et le *catereté*, les sons les plus primitifs du *caipira*, sont des amalgames, des médiations et des adaptations de danses et de chants amérindiens. Alors que les Européens pensaient européaniser les indigènes et les Africains à la peau noire, ce sont eux qui ont été indianisés, africanisés... En ce sens, le *cururu* et la *catereté* ont pris l'apparence de rituels religieux et européens dans lesquels la foi s'exprime avec solennité, avec des accompagnements de guitare, des chants et des danses indigènes et primitivistes. Couto de Magalhães, en 1876, a noté que « les habitants de São Paulo, Minas Gerais et Rio Grande do Sul d'aujourd'hui chantent sur les mêmes airs que les sauvages d'il y a cinq cents ans et ceux qui parcourent la campagne les chantent encore aujourd'hui »[920].

D'autres rythmes sont liés à des chants de travail, comme les *toadas* chantées pendant la récolte de la canne à sucre[921], à des danses populaires dans les campagnes, comme le *fandango*, ou à des manifestations religieuses, comme la *folia de reis*. Ivan Vilela estime que la musique *caipira* est l'une des plus riches en termes de variété rythmique. Sur la base des recherches qu'il a menées dans « Cantando a própria história » (Chanter son histoire), il affirme que « nous ne connaissons aucun

---

[917] GARCIA, Rafael Marin da Silva, « Um paradoxo entre o existir e o resistir : a moda de viola através dos tempos » (Un paradoxe entre l'exister et le résister : la musique pour *viola* à travers les âges), *Estudos avançados*, vol. 31, nº 90, 2017, p. 284.

« O amor é que fornece tema para a maioria dessas composições; mas também cantam elas em vários tons as misérias do pobre campónio, cantam as aventuras e trabalhos, cantam os mais diversos acontecimentos da vida social, observados pelo cantador. E há também as modas de pura fantasia e brincadeira, como esta que ouvi cantada por um caipira dos arredores desta cidade e que é, indisputavelmente, bem tecida. [...] São muito frequentes os cantos de índole impessoal sobre assuntos gerais da vida e da sociedade, sobre as misérias da gente humilde, sobre as desigualdades e injustiças da fortuna, sobre a morte, sobre os costumes ». (Traduction libre de l'auteur).

[918] *Cururu* : danse ronde populaire, probablement d'origine amérindienne.

[919] *Catereté* : danse des États de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás. [...] Selon l'opinion courante, il s'agit d'une danse d'origine amérindienne, utilisée au premier siècle de la colonisation par le père Anchieta lors de fêtes catholiques où les Indiens dansaient sur des textes chrétiens écrits en *tupi*.

[920] SANT'ANNA, Romildo, *op. cit*., p. 59.

« O cururu e o caterete os mais primitivos dos sons caipiras são amálgamas, mediações e adaptações de danças e cantares ameríndios. Embora os europeus pensassem que europeizavam os indígenas e africa- nos de pele negra, aqueles é que se aindiavam, se africanizavam... se brasilizavam. Nesse sentido, o cururu e o caterete tomaram a feição dos solenes autos religiosos e rituais de fé europeus, com acompanhamentos da viola, cantos e danças autóctones e primitivistas. Couto de Magalhães, em 1876, registra que « o paulista, o mineiro, o rio-grandense de hoje cantam nas toadas em que cantavam os selvagens de há quinhentos anos e em que ainda hoje cantam os que vagam pelas campinas do interior ». (Traduction libre de l'auteur).

[921] *Ibid.*, p.50.

domaine de la musique populaire qui recèle autant de rythmes différents. La musique *caipira* représente le plus grand éventail de rythmes brésiliens »[922].

Cependant, il existe un aspect commun à toutes les manifestations *caipiras*, souligné dès le début : le son du duo chantant en tierces. La musicologue Virgínia de Almeida Bessa a transcrit quelques-unes des premières *modas* enregistrées par Cornélio Pires, le pionnier de la valorisation de la culture *caipira*, qui a recueilli beaucoup de *modas* et d'histoires à propos du *caipira* de São Paulo. Voici la transcription par Bessa de « Vou me casá com cinco muié » (Je vais épouser cinq femmes)[923]. Malheureusement, il n'a pas été possible de transcrire le reste des paroles car la qualité de l'enregistrement ne permettait pas de reconnaître les mots ; pour l'instant, contentons-nous du premier couplet :



Figure 55 - Premier couplet de « Vou me casá com cinco muié » de Cornélio Pires

« Vou me casá com cinco muié » de Cornélio Pires

https://youtu.be/KPB3erXZ8TI?si=IavVmomcHD4ByX0Z&t=50

Vou Me Casá com Cinco Muié

(Cornélio Pires)

Eu vô me casar

Com cinco muié

[922] VILELA, Ivan, *op. cit.*, p. 46.

« desconhecemos na música popular algum segmento que abrigue tantos ritmos distintos. […] A música caipira é o maior guarda-chuva de ritmos distintos existentes na música brasileira ». (Traduction libre de l'auteur).

[923] BESSA, Virgínia de Almeida, « Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo » (De la scène au disque : la musique *caipira* et la construction des identités dans la ville de São Paulo), *Revista Opus*, vol. 25, n.º 3, 2019, p. 330.

Uma torra farinha
Outra torra café
Uma lava roupa
Outra lava meu pé
Outra vai comigo qu'abraçav'ai el'
Ai ai ai[924]

Dans un autre travail, Jean Carlo Faustino et Rafael Marin da Silva Garcia[925], tous deux déjà mentionnés, se sont concentrés sur l'analyse de certaines *modas de viola* de Cornélio Pires. Ils ont également transcrit quelques pièces, parmi lesquelles nous tenons à souligner la « Moda do Peão ». Un fait intéressant, également évoqué par ces chercheurs, est l'introduction par Cornélio Dias, avant que la *moda* ne commence. Pires évoque le sentiment de tristesse et de mélancolie partagé par l'Indien, l'esclave et le colonisateur portugais, conférant ainsi une note constante de douleur, cependant toujours tendre, à la musique *caipira* qui est le résultat des sentiments de ces trois peuples. Comme le dit Cornélio Pires :

> Moda do Peão : *Moda de viola* à la guitare chantée par deux authentiques *caipiras* de São Paulo. C'est la chanson populaire du *caipira* de São Paulo, dans laquelle on perçoit clairement la tristesse de l'Indien asservi, la profonde mélancolie de l'Africain en captivité et l'énorme nostalgie du Portugais qui se languit de sa lointaine patrie. Cette musique qui a grandi et s'est formée dans cet environnement, notre *caipira*, est toujours dolente, toujours mélancolique, toujours tendre. Voici la *Moda do Peão*[926].

[924] » Je vais épouser cinq femmes
(Cornélio Pires)
Je vais épouser
cinq femmes
L'une torréfie la farine
Une autre torréfie le café
L'une lave les vêtements
Une autre me lave les pieds
Une autre m'accompagne pour l'embrasser
Ai ai ai »
(Traduction libre de l'auteur).

[925] FAUSTINO, Jean Carlo, GARCIA, Rafael Marin da Silva, « A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola » (La série Cornélio Pires : l'analyse de la forme musicale de ses *modas-de-viola*), *Revista DEBATES*, nº 16, 2016.

[926] *Ibid.*, p. 73.

« Moda do Peão : cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a Moda de viola tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativeiro e a saudade enorme do português, saudoso da sua Pátria distante. Criado, formado nesse meio, o nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a Moda do Peão ». (Traduction libre de l'auteur).



Introduction de « Moda do Peão »

https://youtu.be/LmYZXZc0tqk?si=VjTOjGryDrGFnEBF

Romildo Sant'Anna confirme également ce caractère taciturne évoqué par Cornélio Pires :

> La *moda caipira* traditionnelle est particulièrement nostalgique, mélancolique et passionnée. Elle reflète les sentiments du peuple, d'une manière qui excite son imagination. Elle est blanche dans sa forme et dans ses rimes, mais c'est un tissage de valeurs afro, indigènes et péninsulaires dans la pensée et l'affect. Elle exprime, à travers la guitare et ses chanteurs, l'amertume héréditaire des matrices culturelles du Brésil : le Lusitanien exilé et mélancolique, l'indigène taciturne et maussade, et l'Africain banni, accablé par la misère physique et morale de l'esclavage, submergé par le *banzo*[927].

Pour revenir à notre « Moda do Peão », nous aimerions souligner les mêmes tierces en duo dans la mélodie principale : c'est une caractéristique très importante que nous appellerons « *terças caipiras* » (tierces *caipira*). Voici les paroles et la transcription du premier couplet par Faustino et Garcia[928].

Moda Do Peão

(Cornélio Pires)

Quando eu era criancinha
Tinha mar inclinação
Eu arriscava a minha vida
Pra montá em qualquer pagão...
Oi, vida é a minha!

Eu domava burro brabo

[927] SANT'ANNA, Romildo, « Moda caipira : dicções do cantador » (La moda caipira : diction du chanteur), *Revista USP*, nº 87, 2010, p. 45.

« Especialmente aludindo à moda caipira tradicional, ela é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e uma tessitura de valores afros, indígenas e peninsulares no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o indígena taciturno e sorumbático, e o africano desterrado, mortificado pela miséria física e moral do escravismo, e tomado de banzo. » (Traduction libre de l'auteur).

[928] Voir FAUSTINO, Jean Carlo, GARCIA, Rafael Marin da Silva, *op. cit.*, p. 74.

E chegava no mourão
O macho cavava a terra
Levanta poera no chão...
Oi, vida é a minha!

Do que eu tinha mais vergonha
Das duas filhas do patrão
Ai, que tavam dando risada:
"Vamo ve o jeito do peão!..."
Oi, vida é a minha!

Ai, quando eu entrei pra dentro
Calculo o milho na mão
Ai, eu carcei o meu par de espora
Com bem dor de coração...
Oi, vida é a minha!

Ai, quando eu muntei no macho
No descer de um ladeirão
Ai, eu vi a morte p'los olhos
No meio de um chapadão...
Oi, vida é a minha!

O macho pulava alto
Que formava cerração
Eu encontrei com meu benzinho

Nem não pude dar a mão...
Oi, vida é a minha![929]

---

[929] La *moda* des péons

Quand j'étais enfant
J'avais un mauvais penchant
Je risquais ma vie
Pour chevaucher n'importe quel païen...
La vie est à moi !

J'ai apprivoisé un âne sauvage
Et j'arrivais au portail
L'étalon creusait la terre
Il soulevait la poussière sur le sol...
La vie est à moi !

Ce dont j'avais le plus honte
Les deux filles du patron
Elles riaient :
« Voyons voir la façon de faire du péon !... »
La vie est à moi !

Quand je suis entré à l'intérieur
J'ai calculé le maïs dans ma main
Oh, je caresse ma paire d'éperons
Avec un cœur douloureux...
La vie est à moi !

Oh, quand j'ai monté l'étalon
Pour descendre la colline
J'ai vu la mort de mes yeux
Au milieu d'un chapadão...
La vie est à moi !

L'étalon a sauté haut
Qui a formé un roncier
J'ai rencontré mon petit ami
Je n'ai même pas pu lui tenir la main...
La vie est à moi !

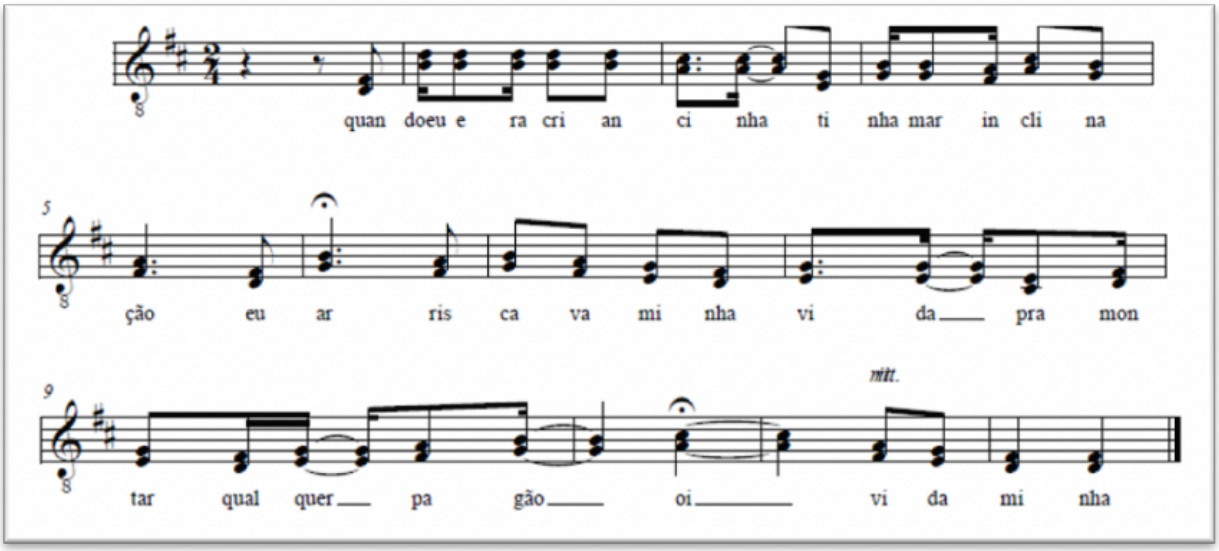


Figure 56 - Premier couplet de « Moda do Peão » de Cornélio Pires

« Moda do Peão » de Cornélio Pires

https://youtu.be/LmYZXZc0tqk?si=PLRKPMCKCmyCapfJ&t=37

Pour revenir à l'article de Bessa, celle-ci évoque quelques conventions très présentes dans les *moda de viola caipira*, comme « le caractère narratif des paroles, marqué par la présence du *levante* (introduction du récit), du *baixão* (préparation du dénouement) et de la *declamação* (suspension de la musique pour introduire une partie parlée), l'utilisation du *recortado* (manière harmonique et rythmique de jouer la guitare *caipira*) entre les strophes, la présence d'un solo de guitare *caipira* dans l'introduction instrumentale, qui peut être *recortado* ou *ponteado* (préludé) »[930].

Dans la courte bibliographie présentée sur Camargo Guarnieri dans la première partie de ce travail, nous avons vu que le compositeur était en contact avec diverses manifestations musicales de sa région avant de s'installer dans la capitale de São Paulo. Parmi ces manifestations, il y avait de nombreuses danses campagnardes dans lesquelles Guarnieri jouait aux côtés de son père. Nous pensons que, d'une certaine manière, des éléments de la musique *caipira* ont pris racine dans l'âme

[930] Voir BESSA, Virgínia de Almeida, *op. cit.*, p. 325.

« o caráter narrativo da letra, marcada pela presença do levante (introdução da narrativa), do baixão (preparação para o desfecho) e da declamação (suspensão da música para introdução de parte falada); o uso do recortado (forma harmônica e ritmada de tocar a viola) entre as estrofes; a presença de um solo de viola na introdução intrumental, o qual pode ser recortado ou ponteado (dedilhado) ». (Traduction libre de l'auteur).

du compositeur. Mário de Andrade semble reconnaître la présence d'éléments de la culture *caipira* dans l'œuvre de Guarnieri :

> Le mieux orienté dans ce sens me semble être le compositeur de São Paulo Camargo Guarnieri. Sans abandonner complètement les rythmes noirs, sans jamais chercher à s'inspirer des thématiques amérindiennes, sa base d'inspiration est justement la *caipira*. Ses mélodies proviennent principalement de la toada rurale, et je pense que c'est ce qui lui confère son exceptionnelle qualité mélodique, avec ses larges arabesques et sa grave intensité[931].

Ce point de vue a perduré, il est partagé par d'autres musicologues intéressés par l'étude de l'œuvre du compositeur. Dans un article consacré à l'idiome pianistique de Camargo Guarnieri, la musicologue et pianiste Alex Sandra Grossi affirme :

> Guarnieri a apporté ce qui était en germe dans la culture populaire de son enfance et de son adolescence à Tietê (SP), et qui provient de son contact avec les chanteurs, les fêtes populaires et la musique folklorique en général. Rien n'est plus caractéristique de Guarnieri, sa marque de fabrication, comme l'écrit Rodrigues (2001, p. 36), que l'utilisation de mélodies en tierces parallèles, ce que l'on a appelé les « tierces *caipira* » (un procédé associé à l'expérience du compositeur dans l'intérieur de São Paulo)[932].

Bencke souligne également l'importance de la culture *caipira* dans l'œuvre du compositeur : selon elle, « Guarnieri a choisi le *caipira*, le campagnard, comme le vrai Brésilien, mais il n'a pas manqué pour autant d'inclure dans la musique des *Sonatinas* des références au Nord-Est et à la musique urbaine du Sud-Est »[933]. Nous voudrions insister ici sur la présence de ces tierces parallèles dans l'œuvre du compositeur. Ce trait musical est un lieu commun bien connu de tous les Brésiliens de l'État de São Paulo, directement associé à la musique *caipira*. Nous pensons également que le contact de Guarnieri avec la culture *caipira* ne s'est pas limité aux années passées à la campagne,

---

[931] ANDRADE, Mário de dans WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 107.

« O mais bem orientado neste sentido, me parece ser o compositor paulista Camargo Guarnieri. Sem abandonar completamente os rhythmos negros, jamais buscando inspiração na thematica ameríndia, a sua base de inspiração é exactamente caipira. É da moda caipira, é principalmente da toada rural, que lhe derivam as melodias, e creio que disso lhe vem a sua excepcional qualidade melódica, de largos arabescos, de uma grave intensidade ». (Traduction libre de l'auteur).

[932] GROSSI, Alex Sandra, « O idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano » (L'idiomatique de Camargo Guarnieri dans ses œuvres pour piano), *Revista Opus*, v. 10, 2004, p. 29.

« Guarnieri trazia o germe da cultura popular vivenciada na infância e na adolescência em Tietê (SP), no seu convívio com cantadores, com as festas populares e com a música folclórica em geral. Nada mais é tão próprio de Guarnieri, sua marca registrada, como escreve Rodrigues (2001, p. 36), que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou chamar de "terças caipiras" (procedimento asso- ciado à vivência do compositor no interior paulista) ». (Traduction libre de l'auteur).

[933] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 197.

« O caipira foi eleito por Guarnieri como o verdadeiro brasileiro, mas não deixou de incluir referências na música das *Sonatinas* ao nordeste e à música urbana do sudeste ». (Traduction libre de l'auteur).

mais qu'il s'est poursuivi dans la ville de São Paulo. Ces tierces sont configurées comme un topique, car elles font directement référence à cette manière de chanter typique de São Paulo, la ville et l'état d'origine de Guarnieri, et sont très présentes dans l'œuvre du compositeur. Nous nous référerons aux tierces *caipira* en tant que topique car nous comprenons que Guarnieri utilise beaucoup cette ressource, parfois de manière très stylisée, en écrivant des lignes mélodiques dans un style qui se réfère à cette manière de construire et d'entonner des mélodies de l'arrière-pays de São Paulo. Autrement dit, le topique *terças caipira* sera un style de composition qui se réfère à une manière de chanter inhérente à l'État de *São Paulo*.

Avant d'analyser la présence des topiques *terças caipira* dans certaines œuvres pour piano de Camargo Guarnieri, nous pensons qu'il est important de dire que ce que l'on appelle la « culture *caipira* » est l'une des nombreuses manifestations culturelles qui ont été marginalisées. Elle n'a pas été choisie comme symbole national. De fait, la figure du *caipira*[934] était considérée comme quelque chose de péjoratif, même par des auteurs contemporains des modernistes, comme Monteiro Lobato[935], avec son stéréotype du *caipira* abruti[936]. Ce point de vue n'était cependant pas partagé par tout le monde. Cornélio Pires (1884-1958) dont nous avons parlé précédemment, né à Tietê comme Camargo Guarnieri, a été typographe, journaliste, écrivain, cinéaste, musicien, conteur d'anecdotes, humoriste et, surtout, responsable de la diffusion de la culture *caipira*, aussi bien à la campagne que dans la capitale. Selon Vilela :

---

[934] Dans le Dicionário do Folclore Brasileira, Camara Cascudo défini le caipira comme « l'homme ou la femme qui n'habite pas dans le village, qui n'a pas d'instruction ou n'est pas à l'aise en public ».

CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 166.

« Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato em público ». (Traduction libre de l'auteur).

[935] Monteiro Lobato (1882-1948) est un écrivain brésilien, précurseur de la littérature brésilienne pour enfants. Il a également écrit des œuvres pour adultes, dans lesquelles il se concentre sur des thèmes plus brésiliens. Consulté sur : https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2388-monteiro-lobato

[936] Le chercheur Ivan Vilela, analysant le regard sur le *caipira* par l'exemple de trois personnalités très importantes (Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato et Cornélio Pires), explique que Lobato a porté sur le paysan son regard d'homme lettré et a comparé ses valeurs avec celles qui s'installaient avec la modernité, jugeant le décalage entre les deux mondes négatif et caractérisant le caipira de manière très péjorative. Selon Vilela :

Sans parler de tout son travail de création, Lobato, fort d'une idéologie attachée à la modernisation, a signalé [le *caipira*] comme un article obsolète et passé de mode. Ses livres *Cidades Mortas* et *Urupês* ont dépeint le *caipira* de la manière la plus péjorative possible. En réalité, son point de vue était ethnocentrique, considérant le *caipira* du point de vue de sa culture personnelle d'homme alphabétisé, instruit dans les formalités d'une éducation d'élite au Brésil. Il a décrit ses valeurs comme dépassées dans une époque qui demandait d'autres attitudes et, plus que de considérer le *caipira* comme un homme universel, il s'est concentré sur ses manifestations culturelles, qu'il n'approuvait pas car elles dissonaient avec ses propres points de vue personnels.

Voir VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 150.

« À parte de toda a sua obra criativa, Lobato, com ideologia presa à modernização, o relatou como um artigo fora de tempo e de moda. Seus livros *Cidades Mortas* e *Urupês* definiram o caipira da forma mais depreciativa possível. Na realidade, seu olhar foi etnocêntrico ao olhar o caipira à partir de sua cultura pessoal de homem letrado e instruído nas formalidades de uma educação de elite no Brasil. Traçou seus valores como atrasados num tempo que pedia outras atitudes e, mais do que olhar o caipira como um homem universal, fixou-se em suas manifestações culturais que não aprovava por dissonarem de suas próprias perspectivas pessoais. » (Traduction libre de l'auteur).

> Cornélio Pires apparaît avec sa littérature au début du XX[e] siècle, tout comme Monteiro Lobato : en plus de créer un dossier ethnographique, à sa manière, réalisé dans *Conversas ao Pé do Fogo*, il travaille à l'exaltation de cette culture liée à l'homme de la campagne. Plus que les différences entre le *caipira* et l'homme urbain, Cornélio est attaché à des valeurs qui transcendent les cultures et exaltent une humanité universelle, parlant d'honnêteté, de solidarité, d'affection pour la terre et le travail[937].

Il a également été chargé de réunir un groupe composé d'interprètes et de duos (*duplas*) de chanteurs venus de l'arrière-pays de l'État de São Paulo, qu'il a nommé la *Turma Caipira Cornélio Pires*[938]. La chercheuse Maria Inez Machado Borges Pinto explique que ces musiciens ont également joué aux côtés d'artistes plus établis tels que Paraguassú[939] et Raul Torres[940].

La chercheuse ajoute encore que « Cornélio Pires n'avait pas comme objectif de faire des synthèses intellectuelles ou savantes. Il a enregistré aussi bien des *modas de viola*[941], avec des

---

[937] VILELA, Ivan, *op. cit.,* p. 153.

« Cornélio Pires surge com sua literatura no inicio do século XX, tal qual Monteiro Lobato e, além de um registro etnográfico, à sua maneira, realizado em *Conversas ao Pé do Fogo*, trabalha no sentido da exaltação desta cultura e deste homem caipira. Mais do que as diferenças entre o caipira e o homem urbano, Cornélio se prende a valores que transcendem a cultura e exaltam uma humanidade universal ao falar da honestidade, da solidariedade, da afeição à terra e ao trabalho. » (Traduction libre de l'auteur)

[938] PINTO, Maria Inez Machado Borges, « Radiofonia e as « raízes caipiras » da música popular urbana » (La radiophonie et les « racines *caipiras* » des musiques populaires urbaines), *Revista Geografia & Pesquisa,* vol. 2, nº 2, 2008, p. 38.

[939] Fils d'immigrés italiens, Paraguassú a été chanteur, compositeur, apprenti chez un typographe et forgeron. Agacé d'être toujours appelé « Le petit italien du Brás » alors qu'il ne chantait que des chansons brésiliennes, il a choisi un surnom très brésilien : « Paraguassu » (orthographié avec un « c » cédille dans certains ouvrages de référence mais qui s'écrit avec « ss » en raison de l'origine *tupi*, « *para* » signifiant la mer et « *guassu* » signifiant grand). Guitariste très recherché dans le quartier de *Brás*, il fait ses débuts en 1908, dans un café chantant appelé « Le Parisien ». Là, il rencontre le chanteur-clown Eduardo das Neves qui l'invite à participer à un festival qu'il organise au Cirque Spinelli, en 1909. Parallèlement, il forme un groupe musical dans lequel il joue le rôle de chanteur avec l'un des pionniers de l'enregistrement d'albums au Brésil, le chanteur Caramuru (Belchior da Silveira), accompagné des guitares de Canhoto (Américo Jacomino) et Luís Miranda. En 1923, lors de l'inauguration de Radio Educadora Paulista, il est le premier artiste engagé par la station. Sous le pseudonyme de *Maracajá*, il enregistre quelques chansons pour Columbia pour la « Série caipira Cornélio Pires. » Source : *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, consulté le 22 avril 2023 - https://dicionariompb.com.br/artista/paraguassu/

[940] Le chanteur et compositeur Raul Torres était fils d'immigrants espagnols. Il a commencé sa vie artistique à la Rádio *Educadora* de São Paulo, en 1927, en chantant des *modas de viola*. Impressionné par Jararaca et Ratinho et par le groupe du Nord-Est *Turunas da Mauricéia* à São Paulo, il abandonne le style *caipira* et commence à chanter avec les *Turunas Paulistas*, un groupe créé par le joueur de *bandolim* Cardia qui imite les *Turunas da Mauricéia*. Avec la fin des *Turunas Paulistas*, il forme un nouveau groupe et commence à se produire à la campagne. Compositeur extrêmement polyvalent, Raul Torres a composé et enregistré des *modas de viola*, *choros*, *sambas-canção, cateretê, emboladas, batucadas, jongos, toadas et maracatus*. Il a introduit la *guarânia* paraguayenne dans la musique *sertaneja*, qu'il a également appelée le style *rasqueado* paraguayen. Source : *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, consulté le 22 avril 2023 - https://dicionariompb.com.br/artista/raul-torres/

[941] *Moda de viola* : le mot *moda* est d'origine portugaise et signifie chanson, mélodie ou musique. Au Brésil, il a pris le sens d'un type de chanson rural. Dans les régions du Centre-Ouest et du Sud-Est, les *modas de viola* étaient écrites et mémorisées. Dans le Nord-Est, les chanteurs les improvisent. Le thème dominant dans les *modas* est lié à trois aspects fondamentaux : la saga des *vaqueiros* à cheval et des fermiers, les anecdotes paysannes et les histoires tragiques d'amour et de mort. Une *moda de viola* est une narration faite sur un rythme récitatif, où le chanteur doit raconter une histoire. La mélodie est lâche, comme s'il s'agissait de poésie parlée avec accompagnement musical. Il y a des descriptions de coutumes paysannes, des satires de coutumes et des histoires d'animaux et, plus rarement, un récit semi-surréaliste appelé *moda-de-patacoada*, sans aucune logique pour le rendre inteligible. Les *modas de viola* sont généralement chantées à deux voix à la tierce et un accompagnement de guitare. Source : *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, consulté le 22 avril 2023 - https://dicionariompb.com.br/termo/moda-de-viola/

chanteurs de l'arrière-pays, que des *emboladas* [942] et des compositions d'auteurs connus avec des chanteurs qui avaient déjà du succès à la radio, au théâtre et au cinéma à São Paulo » [943].

Une remarque très importante s'impose ici. Si la *Turma caipira* de Cornélio Pires a enregistré des rythmes différents, comme l'*embolada*[944] évoquée précédemment, nous croyons que les associations des rythmes populaires présents dans la musique de Guarnieri sont plus proches qu'on ne l'imagine. On trouve souvent que les rythmes vifs et syncopés sont influencés par la syncope du *lundu*[945], de la *maxixe*[946], de son incorporation au *choro*[947] et à la *samba* qui part de l'État du Rio de Janeiro. En outre, les recherches menées sous l'influence des idéaux modernistes ont aussi conduit les compositeurs à se tourner vers une sonorité modale et un horizon rythmique venant du Nord-Est du pays. Certains chercheurs essayent par conséquent de suivre ce même schéma : les syncopes viennent des précurseurs du *choro/samba*, le modalisme vient de la musique du Nord-Est, etc. Cependant, s'il y a des artistes à São Paulo qui enregistrent des *emboladas*, empruntant des rythmes aux pays voisins comme le Paraguay, l'Argentine et l'Uruguay, peut-être devrions-nous aborder l'œuvre de Guarnieri dans l'optique du riche contexte de la musique populaire à São Paulo entre 1930 et 1950. C'est ce que nous essayons de faire tout au long de ce travail.

Ce sont des années intenses dans l'histoire de São Paulo et beaucoup de transformations se mettent en place (industrialisation, migration de la campagne à la capitale, développement de la radio). Au cours de nos recherches, nous avons pu trouver une riche bibliographie sur le sujet. Cependant, il ne nous est pas possible de traiter un sujet aussi vaste dans le cadre de ce travail. Signalons toutefois le curieux manque de matériau établissant un lien entre Camargo Guarnieri, Cornelio Pires et même Marcelo Tupinambá, un autre compositeur important pour la musique brésilienne. Tous trois sont nés dans la même ville (Tietê), tous ont un rapport avec la musique

---

[942] *L'embolada* est un chant, improvisé ou non, commun au littoral et à l'arrière-pays du Brésil. Sa caractéristique, en plus de la *sextilla*, est le refrain typique. Lorsqu'il est dansé, il s'appelle *coco de embolada*. Source : CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 290.

[943] PINTO, Maria Inez Machado Borges, *op. cit.*, p. 44.

« Cornélio Pires não tinha como objetivo realizar sínteses intelectualistas ou eruditas; gravou tanto modas de viola, com cantores do interior, como emboladas e composições de autores conhecidos com cantores já com sucesso no rádio, teatro e no cinema paulista. » (Traduction libre de l'auteur).

[944] *Embolada :* processus rythmique et mélodique de construction de strophes employé par les *repentistas* (chanteurs improvisateurs) et les chanteurs du Nord-Est, sur des pièces dansées ou non.

[945] *Lundu* : chanson et danse populaires au Brésil au XVIII[e] siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

[946] *Maxixe* : danse et chant populaires en vogue au Brésil depuis le siècle dernier. « C'est la fusion de la habanera, pour son rythme, et de la polka, pour sa cadence, avec l'adaptation de la syncope afro-lusitanienne, qui a donné naissance à la maxixe. »

[947] *Choro :* le « soupir » de l'instrument. La signification de *chorar* (pleurer) utilisé métaphoriquement en musique, s'est élargie d'extension en extension de sens, pour finalement désigner un genre musical populaire, chorégraphique, une musique de soirée pour petit orchestre. […] Le concept qui semble le plus inhérent au choro est le suivant : un ensemble instrumental libre, sans parties vocales, composé d'un petit groupe d'instruments solistes, le reste de l'ensemble jouant un rôle d'accompagnement antipolyphonique, avec un caractère purement rythmique et harmonique.

brésilienne et l'univers populaire, tous ont migré à São Paulo et ont vécu dans la capitale pendant la même période, à un moment où la scène musicale de cette ville était peu importante. En raison de cette lacune bibliographique, on dirait qu'ils ne se sont jamais rencontrés.

Pour revenir à notre analyse, nous voudrions montrer quelques cas où les « *terças caipiras* » sont présentes comme topiques dans le répertoire de Camargo Guarnieri. Dans son *Ponteio* n° 3 - *Dolente* (Dolent, 1931), l'une des premières pièces de son premier cahier de *Ponteios*, le compositeur utilise le topique des tierces *caipira* pour créer tout le discours mélodique. Il s'agit d'une mélodie accompagnée, dont la ligne supérieure est composée de la mélodie en tierces *caipira* et la ligne inférieure de l'accompagnement en accords descendants. Dans la première partie, ces tierces apparaissent très clairement dans la voix supérieure. Parfois, le compositeur ajoute quelques appoggiatures au début des motifs mélodiques. Notons qu'il utilise l'adjectif *dolente*, donnant le caractère mélancolique qui est, selon Andrade et Pires, un élément typique des *modas caipira*. Nous pensons qu'il s'agit d'une manière de faire allusion au *portamento* et à la mollesse présents dans le chant *caipira*. On peut écouter ci-dessous quelques extraits joués par le compositeur lui-même.

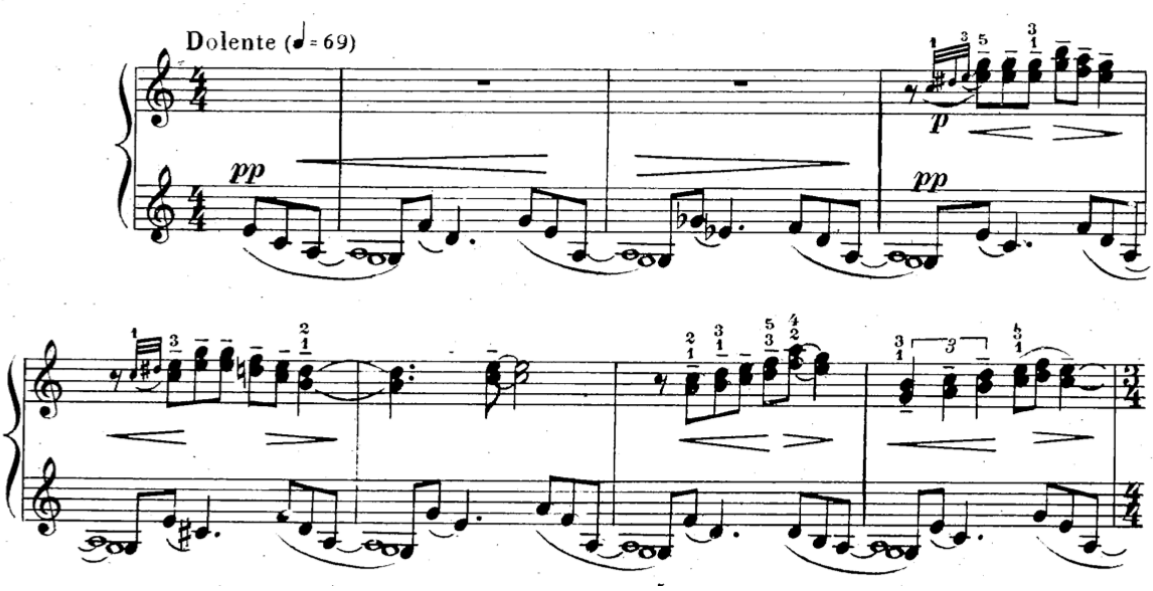


Figure 57 - *Ponteio* n° 3 - *Dolente* (m. 1-7, première partie), 1955 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio n. 3 - *Dolente* (m. 1-7, première partie)

https://youtu.be/DuErBtEJup0?si=J7YwNjLByXcQyBtr&t=150

Cette même mélodie est reprise à l'octave supérieure dans la deuxième partie de la pièce. Elle apparaît ici légèrement stylisée, puisque le compositeur ajoute une nouvelle voix aux tierces de la mélodie principale, générant une contre-mélodie qui ajoute plus de couleur à la mélodie déjà familière pour l'auditeur.

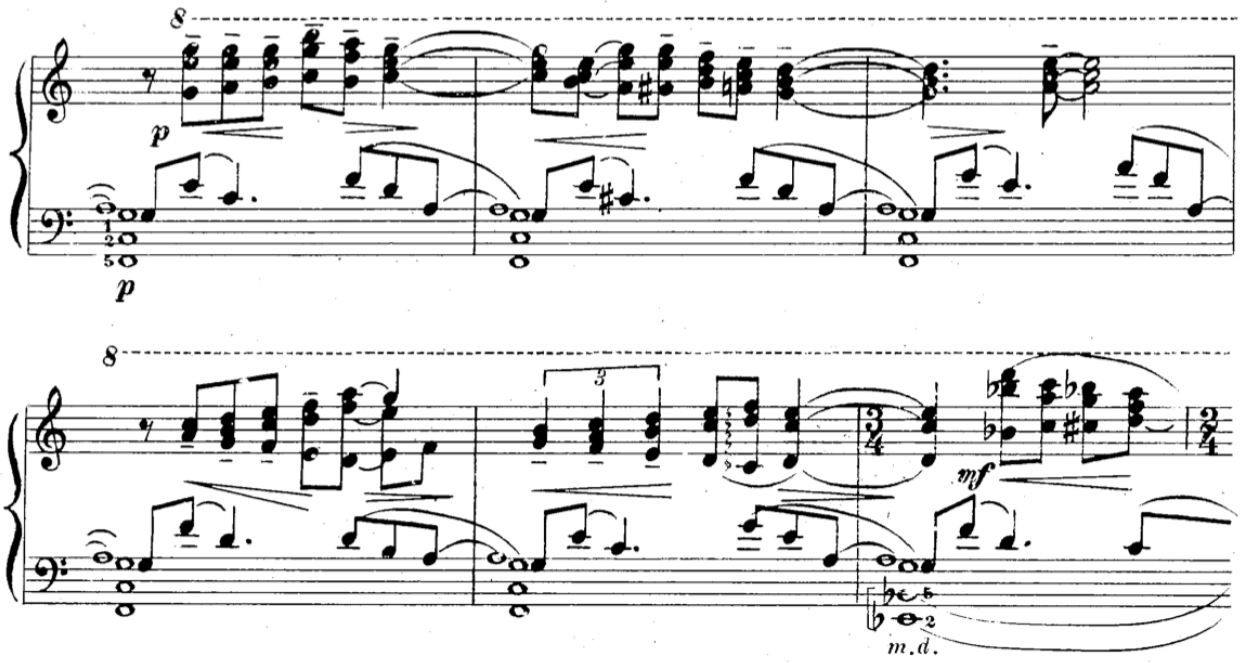


Figure 58 - *Ponteio* n° 3 - *Dolente* (m. 18-23, deuxième partie), 1955 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio n. 3 - *Dolente* (m. 18-23, deuxième partie)

https://youtu.be/DuErBtEJup0?si=4K94yVWwxRQwWFoh&t=227

En ce qui concerne l'accompagnement de la voix inférieure, nous ne disposons malheureusement pas de suffisamment d'informations pour déterminer catégoriquement l'origine du rythme utilisé par le compositeur, puisque, comme nous l'avons dit tout au long de ce travail, Camargo Guarnieri ne révèle pas la source d'inspiration de ses compositions musicales. Cependant, nous avons vu qu'avec un peu d'attention, il est possible de déduire certaines choses à partir des quelques éléments qu'il fournit. Si l'on regarde l'accompagnement, on constate qu'il est constitué d'accords descendants joués sur des croches (5 croches) suivies d'une noire pointée qui sert de repos à l'accompagnement. Cette formule d'accompagnement n'a pas de caractéristique particulière, c'est

juste une façon neutre d'accompagner le chant qui porte le message important. Cette neutralité de l'accompagnement nous a conduits à la définition de la *toada* donnée par le Roberto Corrêa, qui explique que « dans le milieu du *violeiro*, le mot *toada* est utilisé à la fois comme synonyme de mélodie et comme désignation d'un rythme, le genre musical *toada* »[948]. Corrêa présente les principales cellules rythmiques du rythme *toada :*



Figure 59 - Cellule rythmique de la *Toada*

Si nous transformons cet accompagnement de demi-croches présenté par Corrêa en un accompagnement de croches, nous aurons une façon d'accompagner très similaire à ce que Guarnieri a écrit dans le *Ponteio* nº 3.



Figure 60 - Accompagnement du *Ponteio* nº 3 - *Dolente* (m. 1-3), 1955 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Le topique *terças caipira* est présent dans d'autres œuvres du compositeur, comme le premier mouvement de la *Sonatina* n° 4 (1958), intitulé *Com alegria* (Avec joie). Ce mouvement est composé de deux thèmes, le premier très énergique et rythmique et le second, *poco meno*, au tempo plus modéré, sur lequel le compositeur construit une mélodie composée de tierces *caipira*. De plus, la dynamique qui oscillait entre « *f* » et « *mf* » est maintenant réduite à « *p* », ce qui donne à la ligne mélodique un caractère plus lyrique et intime.

[948] CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017, p. 153.

« no meio violeiro a palavra toada é utilizada tanto como sinônimo de melodia como para designar um ritmo, o gênero musical toada ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 61 - *Sonatina* nº 4, I. *Com alegria* (thème B - m. 33 - 37), 1973 – *Associated Music Publishers, Inc.*

Sonatina nº 4, I. *Com alegria* (thème B - m. 33 - 37)

https://youtu.be/rzA8cokVnrw?si=wMNnRO94-HTd1yB7&t=38

L'accompagnement devient également un peu plus doux. Ici, nous ne risquons pas de nous rapprocher d'un rythme de *caipira*. Cependant nous tenons à souligner que le motif de l'accompagnement s'articule toutes les deux mesures, la première étant composée du rythme *tresillo*[949] suivi d'un motif descendant en doubles croches qui fait référence au motif du premier thème.

Le premier mouvement de la *Sonatina* nº 1 (1928), *Molengamente* (Avec mollesse), contient également un bref passage dans lequel le compositeur utilise le topique *terças caipira*. Le premier thème, caractérisé par une mélodie lyrique qui a le même aspect traînant que la façon de parler et de chanter du caipira. Dans son analyse, Bencke le caractérise en utilisant une citation de Mário de Andrade, qui le considère comme « une de ces lignes paresseuses de caractère, qui acquiert toute sa

[949] Formule rythmique dans laquelle huit subdivisions sont regroupées en trois tiers inégaux, formant ainsi le motif rythmique trois-trois-deux (deux croches pointées suivies de deux croches).

Voir SANDRONI, Carlos, « O paradigma de tresillo » (Le paradigme du tresillo), *Revista* Opus, vol. 8, 2002, p. 103.

force par sa paresse même à devenir claire »[950]. La ligne mélodique de ce premier thème est présentée sur un rythme que Bencke considère comme une *toada caipira*[951]. Dans un autre article, écrit cette fois en partenariat avec Acácio Piedade, Bencke déclare :

> La mélodie du premier thème de la *Sonatina*, ajoutée à l'harmonie, présente toute une courbe mélodique *caipira* évidente avec des tierces ou des sixtes parallèles. La mélodie mélancolique de la moda de viola est destinée à être jouée *mollement*, une référence sémantique possible à la façon d'être et de parler du *caipira*, ou au chant traînant des duos dans les modas de viola[952].

Nous avons ici une pièce qui a déjà un aspect *caipira*, c'est-à-dire une mélodie, qui pourrait bien comporter une deuxième voix dans un intervalle de tierce (et cela fonctionnerait parfaitement) et qui est accompagnée d'un motif rythmique très proche de la formule de la *toada* mentionnée plus haut. Dans l'exposition, la mélodie est composée d'une seule ligne. Les phrases sont régulières, c'est-à-dire composées de quatre mesures, et organisées en antécédents et conséquents. Il est intéressant de noter que les antécédents sont toujours des phrases descendantes qui se terminent par des tierces mélodiques.



Figure 62 - *Sonatina* nº 1 - I. *Molengamente* (thème A, m. 1-12), 1958 – éditions *Ricordi Brasileira*

[950] ANDRADE, Mário dans BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 186.

« uma dessas linhas preguiçosas com o caracter que dessa própria preguiça de se tornarem nítidas adquirem toda a força de caracterisação ». (Traduction libre de l'auteur).

[951] Voir BENCKE, Ester, *op. cit.*, p. 65.

[952] BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., « Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma análise da *Sonatina* n. 1 » (Les topiques chez Camargo Guarnieri : Une analyse de la Sonatine n° 1), *XIX Congresso da ANPPOM de Curitiba,* 2009, p. 676.

« A melodia do primeiro tema da *Sonatina*, somada à harmonia, tem toda uma curva da melódica caipira que ficaria evidente com terças ou sextas paralelas. A melancólica melodia de moda de viola é para ser tocada molengamente, possível referência semântica ao modo caipira de ser e de falar, ou ao canto arrastado das duplas nas modas de viola ». (Traduction libre de l'auteur).

Sonatina nº 1 - I. *Molengamente* (thème A, m. 1-12)

https://www.youtube.com/watch?v=eIcQrKBr948

Le thème A revient dans la réexposition dans le passage compris entre les mesures 122-139. Dans ce retour, il y a une légère différence, puisque la mélodie est maintenant composée de deux voix qui ont une relation d'imitation d'où émergent des intervalles de tierces qui, dans ce contexte, prennent l'aspect d'une tierce *caipira*. Grâce à l'interaction des deux voix, il est possible de discerner un peu plus clairement le topique des *terças caipira*, ainsi que leurs renversements, les sixtes, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

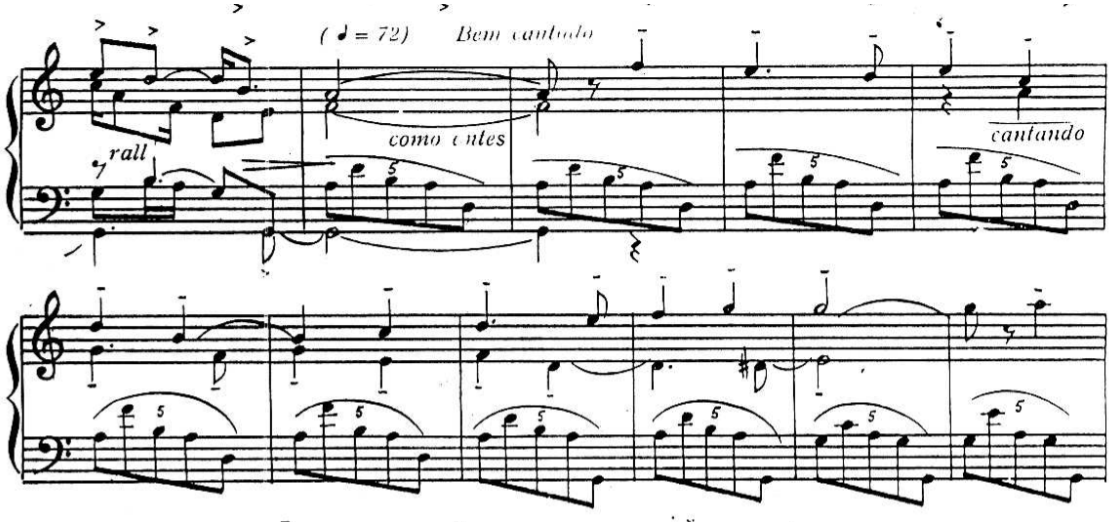


Figure 63 - *Sonatina* nº 1 - I. *Molengamente* (thème A, m. 122-130), 1958 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 1 - I. *Molengamente* (thème A, m. 122-130)

https://youtu.be/eIcQrKBr948?si=GnMd_t5GQkmvfsLL&t=179

Comme nous l'avons vu, le topique *terças caipira* apparaît peu à peu dans le thème A. Le deuxième thème (m. 34-61), cependant, ne l'abandonne pas et la cite de façon plus incisive. Au début

de ce nouveau thème, on constate que le compositeur change le ton du discours, puisque la mélodie et l'accompagnement prennent un caractère beaucoup plus rythmique.



Figure 64 - *Sonatina* nº 1 - I. *Molengamente* (thème B, m. 34-40), 1958 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 1 - I. *Molengamente* (thème B, m. 34-40)

https://youtu.be/eIcQrKBr948?si=_rhAUGeHNr7IY0Ra&t=52

Bien que ce ne soit pas notre objectif principal, nous aimerions souligner la cellule rythmique de l'accompagnement (croche - deux doubles croches suivies de deux croches), très similaire à l'une des variations d'un rythme nommé *arrasta-pé*. Dans un ouvrage consacré à la musique *caipira* de Tião Carreiro, le guitariste João Paulo do Amaral Pinto explique que « *l'arrasta-pé* est un genre qui ressemble à d'autres genres et danses *caipira* comme la *quadrilha*[953], la *cana-verde*[954] et la *polca caipira*[955] »[956]. Il poursuit en définissant le genre à l'aide d'une citation du musicologue Alberto Ikeda qui explique ce qu'est *l'arrasta-pé :*

[953] *Quadrilha :* danse de salon à deux, d'origine française, qui se danse également en plein air au Brésil, lors des fêtes de juin en l'honneur de Saint Jean, Saint Antoine et Saint Pierre.

[954] *Cana-verde :* danse d'origine portugaise, particulièrement répandue dans le Centre et le Sud du Brésil.

[955] *Polca caipira :* la polca caipira vient des anciennes polkas (danses de Bohême) jouées par les groupes musicaux de la campagne. C'est un rythme peu utilisé par les duos de *caipira*, mais fréquent dans les *ponteados* des anciens *violeiros*.

[956] PINTO, João Paulo do Amaral, *A viola caipira de Tião Carreiro* (La guitare caipira de Tião Carreiro), mémoire de master, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008, p. 109.

« O arrasta-pé é um gênero que se assemelha a outros gêneros e danças caipiras como a quadrilha, a cana-verde e a polca caipira ». (Traduction libre de l'auteur).

> Nom générique donné aux danses populaires dans diverses régions du Brésil. En tant que genre spécifique, c'est le nom populaire donné principalement à la polka, danse de couple apparue dans la région de Bohême, en Tchécoslovaquie, qui a commencé à être connue à Rio de Janeiro au milieu du XIX[e] siècle, apportée par les compagnies de théâtre. Elle est également connue sous le nom de « nettoyeur de sièges ». C'est le rythme le plus couramment utilisé pour danser la *quadrilha caipira* lors des fêtes de juin[957].

Le *violero*[958] Roberto Corrêa présente quelques variations que le rythme a acquises dans le milieu *caipira*, dont l'une est très similaire à l'accompagnement utilisé par Guarnieri, comme nous pouvons le voir ci-dessous[959].



Figure 65 - Variation du rythme *Arrasta-pé*

Un autre élément sur lequel nous aimerions insister est le choix des intervalles dans l'accompagnement. Il y a un bourdon en ré sur lequel sont construits les autres intervalles (essentiellement dans les rapports de quintes, de quartes et de tierces et leurs renversements en sixtes). Outre le rythme, cette façon d'ouvrir les accords joués par l'accompagnement nous fait penser à un accompagnement de guitare *caipira*. Nous ne nous risquerons pas à indiquer le type d'accordage que Guarnieri avait en tête, et nous ne disposons pas des ressources nécessaires pour savoir comment il l'a stylisé. Cependant, nous aimerions présenter les accordages les plus couramment utilisés au Brésil, tels qu'ils sont décrits par Ivan Vilela. Cela nous permet de constater que, quelle que soit la manière dont ces instruments sont réglés, il existe toujours un schéma d'intervalles de quartes, de quintes et de tierces. Selon Vilela :

> La famille des accords dits *Naturels*, de haut en bas (4te juste, 4te juste, 3e majeure, 4e majeure) est proche de la *Cana Verde* (4te juste, 3e majeure, 4te majeure, 4te majeure) ou la *Paraguaçu* (4te juste, 4te juste, 3e majeure, 3e mineure), où les termes juste, majeur et mineur définissent l'écart entre les notes. Si nous pensons à une autre famille comme le *Cebolão* (4te juste, 3e majeure, 3e mineure, 4te juste), nous pouvons avoir à proximité la *Boiadeira* (5te juste, 3e

---

[957] PINTO, João Paulo do Amaral, *op. cit.*, p. 109.

« Nome genérico que se dá aos bailes populares em várias regiões do Brasil. Como gênero específico, é a designação popular dada principalmente à polca, que é dança de pares surgida na região da Boêmia, Tchecoslováquia, e que começou a ser conhecida no Rio de Janeiro em meados do século XIX, trazida por companhias de teatro. Também é conhecido como limpa-banco. É o ritmo mais comum utilizado para se dançar quadrilha caipira, nas festas juninas. » (Traduction libre de l'auteur).

[958] Le *violeiro* est celui qui joue de la *viola caipira* (guitare paysanne à 10 cordes).

[959] Voir CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017, p. 156-157.

majeure, 3e mineure, 4te mineure) ou le *Riachão* (4te juste, 3e majeure, 3e mineure, 3e majeure). Dans le tronc du *Rio Abaixo* (5te juste, 4te juste, 3e majeure, 3e mineure), nous avons la *Meia Guitarra* (4te juste, 5te juste, 3e majeure, 3e mineure) ou l'accordage qu'Almir Sater utilise dans sa chanson *Corumbá* (5te juste, 4te juste, 3e majeure, 4te juste), notons que la *Paraguaçu* (4te juste, 4te juste, 3e majeure, 3e mineure) est également proche dans sa structure du *Rio Abaixo*[960].

Pour en revenir à notre objet d'étude principal, le topique *terças caipira* est repris par le compositeur à la fin du thème B. Ici il n'y a pas de changement, ni dans l'accompagnement ni dans la voix principale, mais il y a apparition d'une voix intermédiaire constituée d'une ligne ascendante dans laquelle il y a deux voix en intervalles de tierces. On voit ci-dessous apparaître ce topique dans la terminaison du thème B lors de l'exposition, puis lors de sa réapparition dans la réexposition.



Figure 66 - *Sonatina* nº 1 - I. *Molengamente* (exposition du thème B, m. 52-60), 1958 –éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 1 - I. *Molengamente* (exposition du thème B, m. 52-60)

[960] VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 137-138.

« A família da afinação de nome *Natural*, de cima para baixo (4a justa, 4a justa, 3a maior, 4a justa) ter próxima a *Cana Verde* (4a justa, 3a maior, 4a justa, 4a justa) ou a *Paraguaçu* (4a justa, 4a justa, 3a maior, 3a menor), onde os termos justo, maior e menor, definem a distância entre as notas .Se pensarmos noutra família como o *Cebolão* (4a justa, 3a maior, 3a menor, 4a justa), podemos ter próxima a *Boiadeira* (5a justa, 3a maior, 3a menor, 4a justa) ou a Riachão (4a justa, 3a maior, 3a menor, 3a maior). No tronco *Rio Abaix*o (5 a justa, 4a justa, 3a maior, 3a menor), temos a *Meia Guitarra* (4a justa, 5 a justa, 3a maior, 3a menor) ou a afinação que Almir Sater usa na música *Corumbá*, de sua autoria (5 a justa, 4a justa, 3a maior, 4a justa), notemos que a *Paraguaçu* (4a justa, 4a justa, 3a maior, 3a menor) também se aproxima, em sua estrutura, do *Rio Abaixo* ». (Traduction libre de l'auteur).

https://youtu.be/eIcQrKBr948?si=EHXU7aa38cQmYUyZ&t=76



Figure 67 - *Sonatina* nº 1 - I. *Molengamente* (réexposition du thème B, m. 115-121), 1958 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 1 - I. *Molengamente* (réexposition du thème B, m. 115-121)

https://youtu.be/eIcQrKBr948?si=EHXU7aa38cQmYUyZ&t=168

Dans cette *Sonatina* n° 1, nous avons un cas d'utilisation très intéressante du topique *terças caipira*. Il nous semble que le compositeur établit le ton *caipira* dès le départ, mais le topique des tierces *caipira* apparaît progressivement et se développe jusqu'à ce que la dernière apparition du thème A soit imprégnée de ce chant en duo de tierces.

Il existe un autre cas très intéressant d'utilisation du topique *terças caipira* dans le cycle des sonatines. Il s'agit du deuxième mouvement de la *Sonatine* n° 6 (1965), *Etéreo* (Éthéré), dans lequel ce topique apparaît dès les premières mesures. Avant de l'analyser, précisons qu'il s'agit d'une œuvre atonale d'une grande complexité ; le degré de stylisation n'en est que plus grand. En ce qui concerne notre matériau musical, on constate que les voix supérieure et inférieure sont composées d'intervalles de tierces. Cependant, ces tierces sont de nature différente car le compositeur superpose les modes majeur/mineur de sorte que, lorsque la voix supérieure a une tierce majeure, la voix inférieure à une tierce mineure et vice versa, créant ainsi une sonorité qui répond au caractère éthéré recherché par le compositeur. Bien que cette instabilité harmonique nous éloigne du mode tonal utilisé dans la musique *caipira*, nous pensons qu'il s'agit néanmoins d'une stylisation de ce matériau musical.



Figure 68 - *Sonatina* nº 6 - II. *Etéreo* (m. 1-9), 1973 – éditions *Associated Music Publishers Inc.*

Sonatina nº 6 - II. *Etéreo* (m. 1-9)

https://youtu.be/OZ4-ZUlRBkA?si=S_RoyyT7UHv072PD&t=186

Verhaalen est très ferme lorsqu'il s'agit d'expliquer le traitement de ce matériau musical. Pour reprendre les mots du musicologue :

> Les deux lignes mélodiques en tierces se déplacent avec une forte opposition tonale, initialement à une octave d'écart. Elles montrent une transformation complète des tierces de São Paulo des premières expériences de Guarnieri, qui deviennent ici des sons diaphanes, presque mystiques. Le tempo est très lent, les formules de mesure changent et sont combinées avec des liaisons. L'ensemble de la structure donne l'impression d'une suspension totale[961].

Nous aimerions citer quelques autres exemples dans lesquels nous pensons que le compositeur utilise le topique des tierces *caipira*, tellement ancré dans son imagination musicale, pour créer d'autres constructions sonores. Dans le *Ponteio* n° 11 - *Triste*, composé en 1947, nous avons à nouveau une mélodie accompagnée dans laquelle la voix inférieure est formée soit par des accords descendants, soit par des notes de passage qui établissent une relation de contrepoint avec la mélodie

[961] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001, p. 166.

« As duas linhas melódicas em terças se deslocam com forte oposição tonal, inicialmente com uma oitava de distância. Elas demonstram uma completa transformação das terças paulistas das primeiras experiências de Guarnieri, pois aqui se convertem em sons translúcidos, quase místicos. O tempo é muito lento, as fórmulas de compasso são cambiantes e combinadas com ligaduras. A estrutura toda dá a impressão de completa suspensão ». (Traduction libre de l'auteur).

principale. Celle-ci, à son tour, est composée de deux voix qui sont dans une relation de tierce composée, c'est-à-dire de dixième. Nous pensons qu'il s'agit ici aussi du topique *terças caipira*. Cependant, Guarnieri écrit celles-ci comme un intervalle de dixième, les stylisant ainsi à sa manière afin de produire le caractère « triste » évoqué par l'indication poétique. La mélodie se poursuit ainsi tout au long de la pièce, toujours inscrite dans un domaine dynamique entre « *ppp* » et « *mf* », qui plonge l'auditeur dans des pensées profondes. Nous aimerions également souligner le terme italien « *lontano* » (lointain) employé au début de la mélodie, qui n'est introduit qu'à la cinquième mesure. Nous estimons qu'il s'agit d'un exemple de l'utilisation vernaculaire de l'italien, langue très présente dans la société de São Paulo de la première moitié du XX^{e} siècle en raison l'afflux important d'Italiens au Brésil.



Figure 69 - *Ponteio* nº 11 - *Triste* (m. 5-9), 1956 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio nº 11 - *Triste* (m. 5-9)

https://youtu.be/HzyQiwQytN8?si=R9VdWR7f5ysf2bH-&t=28

Il existe un autre cas très intéressant d'utilisation du topique *terças caipira* dans le *Ponteio* n° 17 – *Alegre* (Joyeux), composé en 1948. Nous nous trouvons ici aux antipodes du *Ponteio* abordé précédemment, puisqu'il était question de tristesse et que nous parlons maintenant de joie. Verhaalen décrit cette pièce comme « une simple comptine qui se développe sur une pédale de dominante, avec des ornements soulignant chaque note de la main gauche. Le quatrième degré élevé du mode lydien

illumine également la chanson. Cette pièce légère se termine par une série de quintes parallèles et une petite fioriture colorée »[962]. Il est vrai que le mode lydien évoqué par Verhaalen nous donne l'impression d'un déplacement du Sud-Est vers le Nord-Est, région connue pour l'usage modal très présent dans sa musique, notamment celui des modes lydien et mixolydien. Mais cela ne veut pas dire que le mode lydien n'est pas utilisé dans la musique de *caipira* de São Paulo. Dans son article *Vem viola, vem cantando* (Viens guitare, viens en chantant), le guitariste Ivan Vilela explique comment Tião Carreiro, guitariste très important qui propulsa la musique *caipira* sur le marché phonographique brésilien, a incorporé le mode mixolydien dans ses compositions, en raison du contact qu'il a eu avec ce son typique de sa région natale[963]. Pour en revenir à nos tierces *caipira*, voyons comment le compositeur les a écrites dans le *Ponteio* n° 17 :



Figure 70 - *Ponteio* nº 17 - *Alegre* (m. 1-7), 1956 éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio nº 17 - *Alegre* (m.1-7)

[962] VERHAALEN, Marion, *op. cit*, p. 141.

« uma simples canção infantil que se desenvolve sobre um pedal de dominante, com ornamentos sublinhando cada nota da mão esquerda. O quarto grau levantado do modo Lídio também abrilhanta a canção. Essa peça leve termina com uma série de quintas paralelas e um pequeno e colorido floreio ». (Traduction libre de l'auteur)

[963] VILELA, Ivan, *op.cit*., p. 337.

https://www.youtube.com/watch?v=YIMSUtEWw_M

Nous aimerions présenter encore un dernier exemple dans lequel le compositeur fait un usage inhabituel des terças *caipiras*. Dans le *Ponteio* n° 34 - *Calmo e solene* (Calme et solennel), composé en 1956, le topique *terças caipira* est présente dans la voix inférieure, formée de deux lignes à intervalles de dixièmes. Le choix de la mélodie dans le registre médium/grave- dans des intervalles composés qui permettent de distinguer les deux, associé aux rythmes généreux de la blanche pointée et de la noire, donne le caractère solennel et calme voulu par le compositeur. En reprenant cette mélodie comme une simple tierce au milieu du piano, on voit que nous avons une véritable ligne mélodique *caipira*. Verhaalen souligne un aspect de l'accompagnement effectué par la voix supérieure, qu'elle décrit comme une tierce du coucou[964]. En ce qui concerne la mélodie, il s'agit d'un autre cas de stylisation des *terças caipiras*, comme on peut le voir ci- dessous :



Figure 71 - *Ponteio* nº 34 - *Calmo e solene* (m. 1 - 11), 1959 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio nº 34 - *Calmo e solene* (m. 1 - 11)

https://youtu.be/DuErBtEJup0?si=pve4fexByzs1qA45&t=740

[964] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 145.

1.3. L'*Aboio* - l'influence rurale du chant des vachers

Une autre forme d'expression de la musique populaire brésilienne est un chant de travail appelé *aboio*. Mário de Andrade, cité tout au long de notre travail, était curieux de culture musicale brésilienne : il n'a pas hésité à se pencher sur l'*aboio*, rassemblant un important matériau de mélodies de ce genre. Grâce à Oneyda Alvarenga, qui a beaucoup travaillé sur les archives laissées par Andrade après sa disparition, les transcriptions des *aboios*, ainsi que d'autres manifestations musicales, ont été organisées et publiées dans un livre[965]. Dans cet ouvrage, Andrade définit le genre en question comme suit :

> L*'aboio* est un chant mélancolique par lequel les *sertanejos* (campagnards) du Nord-Est aident les bœufs à avancer. Il s'agit plutôt d'une vocalisation oscillante entre les voyelles *a* et *ô*. L'expression de l'impulsion finale « Ôh dá ! » se transforme également en « Êh, boi ! » etc … Ce ne sont pas exactement des sons que le vacher produit avec ces deux syllabes. Ce sont des vocalisations dont les intervalles sont approximatifs, comme je l'ai expliqué : presque exactement une quinte juste. Parfois, l'intervalle est encore plus long, mais c'est la deuxième syllabe qui devient plus grave. Ascenso Ferreira, poète du Pernambouc, m'a parlé des *aboios* dans la première lettre qu'il m'a écrite, non datée : « J'ai laissé la question de l'*aboiado* pour la fin parce que, ici, c'est plus délicat. Tout d'abord, il n'y a pas d'*aboiado* ici dans le Nord : c'est déjà *aboio* ! Mais personne ne pourra vous en envoyer un. C'est une chanson très personnelle qui varie d'un individu à l'autre. [...] Elle n'a pas de paroles. C'est comme le chant d'un prêtre à la messe, quand il tourne en rond avec rien d'autre que des sons. Même à Pernambuco, il n'y a presque pas d'*aboio*. Il n'y en a que dans l'arrière-pays : Jatobá, Cabrobó, Ouricuri, Exu. [...] Dans les grandes villes de l'arrière-pays comme Garanhuns, Caruaru, Pesqueira, etc., il arrive qu'on voie passer vacher chantant un *aboio*, mais ce n'est pas quelque chose qu'on peut trouver quand on le voudrait »[966].

Le *sertanejo* auquel Andrade fait référence est le vacher qui vit dans l'arrière-pays du Nord-Est. Dans cette même œuvre, Alvarenga ne néglige pas d'exposer les mélodies de l'*aboio* qui ont été

---

[965] ANDRADE, Mário, *A melodia do boi e outras peças* (La mélodie du bœuf et autres pièces), 2ème édition, Éditions Itatiaia, São Paulo, 2002.

[966] *Ibid.,* p. 54 -55.

« O aboio é um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais *a* e *ô.* A expressão de impulso final « Ôh dá! » também muda pra « Êh, boi! » Etc … Não são propriamente sons que o vaqueiro produz nessas duas sílabas. São vozes orais aproximativamente sonoras como grafei, quanto a intervalo. Quase que um intervalo exato de quinta justa. Às vezes o intervalo inda é maior, sendo que é a segunda sílaba que se aprofunda mais. Ascenso Ferreira, poeta pernambucano me escreve sobre os aboios na carta primeira que me escreveu e veio sem data : « Eu deixei a questão do aboiado pro fim porque aqui a coisa fia mais fino. Primeiro que tudo aqui pelo Norte não há aboiado : já aboio ! Porém ninguém será capaz de mandar-te nenhum. É um canto todo pessoal que varia de indivíduo prá indivíduo. […] Não tem palavras. É uma espécie de canto de padre na missa, quando faz aquelas voltas apenas com sons. Mesmo em Pernambuco quase que não há aboio. Só lá pro sertão fundo : Jatobá, Cabrobó, Ouricuri, Exu. (…) Nos grandes núcles sertanejos como Garanhuns, Caruaru, Pesqueira etc. aparece às vezes um vaqueiro aboiando mas não é coisa de se chegar e se encontrar quando se queira ». (Traduction libre de l'auteur)

recueillies dans divers États brésiliens, dont le Ceará, le Rio Grande do Norte, le Pernambuco, le Paraíba et même São Paulo. Nous présentons ci-dessous quelques-unes de ces chansons mélancoliques, afin d'illustrer musicalement le concept présenté par le compositeur[967]. Le premier exemple a été chanté par une dame de l'État du Ceará et enregistré par Andrade. Il est intéressant de noter le tempo et la note mélancolique qu'il a ajoutée pour préciser le caractère de la mélodie[968].



Ah
Ôh!...dá!

Figure 72 - *Aboio* recueilli par Mário de Andrade en 1928-1929 et chanté par une dame du *Ceará*

Il présente une autre mélodie, également originaire de l'État de *Ceará*, mais qui a été recueillie dans la ville d'*Araraquara*, située à l'intérieur de l'état de São Paulo, à environ 280 kilomètres de la capitale. Dans des notes laissées par Andrade, cet *aboio* a été recueilli par Monsieur Menezes et chanté par un boulanger de l'État du Ceará, qui vivait à Araraquara. Dans cette transcription, il est possible de voir une tentative de noter certains accents, articulations et respirations du chanteur. Remarquez que la mélodie est assez libre, ne s'inscrivant pas dans une logique métrique européenne[969].



1º Ôh ôh lê-lê
2º Ôh quiá ôh quiá

Figure 73 - *Aboio* recueilli à *Araraquara*, s.d.

[967] Pour consulter l'ensemble des *aboios* transcrits par l'auteur, voir ANDRADE, Mário, *op. cit.*, p. 51-64

[968] ANDRADE, Mário, *op. cit.*, p. 54

[969] *Ibid.*, p. 53.

Dans une autre mélodie, il note le caractère presque récitatif de l'intonation du chanteur. Nous attirons l'attention sur le point d'orgue et les portamenti, qui confèrent à ces notes une grande expressivité[970]. La mélodie présentée ci-dessous a été recuillie en 1928 par le poète Ascenso Ferreira, ami de Mário de Andrade, dans l'état du Pernambuco[971].



Ôh, vá! Meu boi Surubim! Boi! Boiato!

Figure 74 - *Aboio* recueilli au *Pernambuco,* 1928

Dans l'*aboio* que nous verrons ensuite, nous voudrions souligner la liberté rythmique qui est encore plus évidente que dans les exemples précédents. Ici, il y a des mesures complètement indépendantes qui correspondent au souffle improvisateur du chanteur ; beaucoup de points d'orgue, ce qui donne beaucoup de souplesse dans le tempo et permet de revenir au chant de façon très naturelle, et un caractère de récitatif avec quelques notes importantes énoncées avec un portamento[972]. La mélodie présentée ci-dessous a été recueillie par João José Moreira, dans la ville de João Pessoa, dans l'État de Paraíba[973].



Ôh ôh bôi
Ôlê mê bôi
Ôlê boi dá ôh
Ôlê ôh

Figure 75 - *Aboio* recueilli en *Paraíba*

970 ANDRADE, Mário, *op. cit.,* p. 53.

971 Cf. *Ibid.*, p. 30.

972 *Ibid.*, p. 52.

973 *Ibid.*, p. 30.

Renato Almeida, dans sa célèbre *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), ne laisse pas d'aborder l'*aboio* qu'il décrit ainsi :

> Parmi nos chants de travail, on trouve les *aboios*, qui sont des lignes mélodiques basées sur des voyelles (le plus souvent A, E, O) chantées par les vachers qui conduisent le bétail en liberté. Ce sont des mélodies pures qui montent, descendent et se plient, exerçant une véritable fascination sur les animaux, qui suivent leurs conducteurs pendant des lieues et des lieues, comme s'ils étaient touchés par un étrange sortilège. Parfois, à la sortie du corral, les bêtes semblent sur le point d'éclater. Il suffit que le vacher, se couvrant une oreille d'une main, lance son long *aboio* pour que le troupeau commence aussitôt sa marche paisible et tranquille. C'est pourquoi les *aboios* semblaient à Euclides da Cunha apaiser et bercer les bœufs. Monotones et langoureux, ils dominent tout l'espace à travers lequel ils se répandent et se développent en lointains échos infinis. Les *aboios* s'apparentent aux voix orientales, principalement arabes, qui nous sont parvenues avec les Portugais[974].

Il est intéressant qu'Almeida cite l'impression produite sur Euclides da Cunha, écrivain brésilien très important pour la littérature du pays. Cette documentation passant également par la littérature nous paraît très importante pour notre recherche car elle nous donne accès à la manière dont ces sujets étaient reconnus et perçus au sein de la société. Tout au long de son texte, Almeida cite les impressions d'un autre écrivain brésilien, José de Alencar, qui a pris part au romantisme brésilien et qui, dans le cas du romantisme européen, s'est concentré sur les aspects nationaux, typiques du pays[975].

> José de Alencar décrit ainsi la beauté de l'*aboio* : « Les derniers sons de carillon de la Sainte Trinité venaient de retentir quand, au loin dans les plaines on entendit les douces modulations d'une voix. Quiconque n'a jamais entendu cet air rude, improvisé par nos vachers de l'arrière-pays, ne peut imaginer l'enchantement produit par ces arpèges endeuillés, lorsqu'ils se répandent

---

[974] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942, p. 87.

« Entre os nossos cantos de trabalhos, há a citar os *aboios*, que são linhas melódicas calcados sôbre vogais (mais geralmente A, E, O) entoadas pelos vaqueiros conduzindo gado sôlto. São melodias puras que sobem, descem, encurvam-se exercendo verdadeira fascinação sôbre os animais que, aboiados, seguem os seus condutores léguas e léguas, como que tocados por estranho sortilégio. Às vêzes a boiada, ao sair do curral parece que vai estourar. Basta que o vaqueiro, tapando com uma das mãos um ouvido, lance o seu longo *aboio*, para que comece logo a sua marcha pacata e tranquila. Foi por isso que os *aboios* pareceram a Euclides da Cunha acalentar e embalar os bois. Monótonos e plangentes, dominam todo o espaço por onde se espraiam e se desenvolvem em écos longínquos e infindáveis. Os *aboios* aproximam-se das vozes orientais, sobretudo árabes, que nos chegaram com os portugueses ». (Traduction libre de l'auteur)

[975] Nous aimerions prendre le temps d'éclaircir un point qui nous semble important, afin d'éviter tout malentendu. Il y a deux moments où la question nationale se manifeste dans les courants esthétiques, le premier au XIX^{ème} siècle, dans le mouvement romantique, et le second au XX^{ème} siècle avec les artistes modernistes. La différence entre ces périodes est que les Romantiques partaient à la découverte d'un Brésil authentique résidant dans la culture indigène, dans les peuples natifs qui habitaient ces terres avant la colonisation, tandis que les modernistes partaient à la recherche d'un Brésil aux multiples facettes, formé par la rencontre de nombreuses ethnies, de nombreuses cultures, de nombreux syncrétismes. À cette époque, du moins en ce qui concerne la production musicale des compositeurs des générations dites nationalistes, la culture africaine et son enracinement dans les terres brésiliennes occupaient une place beaucoup plus importante que la culture indigène.

> dans la solitude, au coucher du soleil, à l'heure mystique du crépuscule, lorsque le ciel a des vibrations profondes et ondoyantes . Il n'y a pas de mots dans la chanson de l'éleveur, et il ne les articule pas car il parle à ses bêtes avec cet autre langage du cœur, qui les attendrit et les captive. Dans l'enthousiasme de l'inspiration, le barde paysan fait vibrer les cordes les plus affectueuses de son âme, il libère son hymne rude dans les lumières de l'après-midi, en strophes inconnues[976].

Almeida nous laisse également deux exemples donnés par Juvêncio Mendonça, un musicien de *Sergipe* qui a vécu à *Natal*[977]. Il est possible d'y voir certaines des caractéristiques déjà signalées plus haut, comme la liberté rythmique du chanteur, la cadence rythmique très lente (qu'Almeida note *largo* et *muito largo*) et les portamenti et accentuations sur les notes de soutien les plus importantes[978].

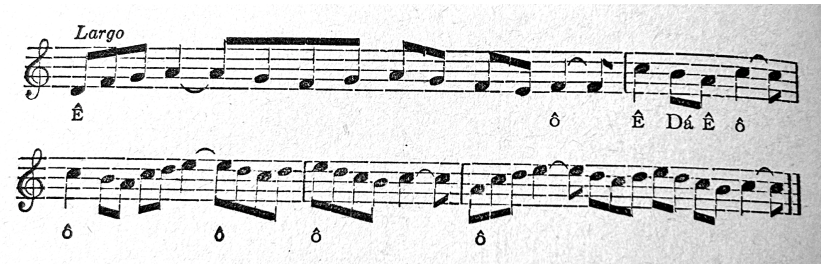


Figure 76 - Première mélodie d'*aboio* présentée par Almeida



Figure 77 - Deuxième mélodie d'*aboio* présentée par Almeida

Malheureusement, il n'est pas possible d'avoir accès à la reconstitution sonore de ces exemples présentés ci-dessus. Il existe cependant des enregistrements d'*aboios* collectés par la *Missão de Pesquisas Folclóricas* (la Mission de recherches folkloriques) organisée par Mário de Andrade. Les

---

[976] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 88.

« José de Alencar assim nos descreve a beleza do *aboio* :

Ainda retiniam as últimas badaladas das trindades, quando, longe pela várzea além, começaram a ressoar as modulações afetuosas e tocandos de uma voz que vinha aboiando. Quem nunca ouviu essa ária rude, improvizada pelos nossos vaqueiros do sertão, não imagina o encanto que produzem os seus arpejos maviosos, quando se derramam pela solidão, ao pôr do sol nessa hora mística do crepúsculo, em que o céu tem vibrações crebas e profundas. Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro, nem êle as articula, pois fala ao seu gado com essa outra linguagem do coração, que enternece os animais e os cativa. Arrebatado pela inspiração, o bardo sertanejo fere as cordas mais afetuosas de sua alma, e vai soltando às auras da tarde, em estrofes ignotas, o seu hino agreste ». (Traduction libre de l'auteur)

[977] GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto, *Alguns Compassos - Câmara Cascudo e a Música (1920/1960* [Quelques mesures - Câmara Cascudo et la musique (1920/1960)], thèse de doctorat, Université de São Paulo, 2011, p. 62.

[978] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 88.

archives sonores ci-dessous datent de 1938 et ont été collectées lors de cette expédition de documentation musicologique et anthropologique.



Aboio - enregistrée à *Barão do Rio Branco* (état de *Pernambuco*), le 15/03/1938

https://youtu.be/B7oR88ykFgo?si=aCaxsuNDDNwzHc36&t=3726



Aboio -Enregistré dans ferme São José, Santa Luzia, à Patos (état de *Paraíba*) - 05/04/1938

https://youtu.be/VGKVvv2qEsA?si=A_hjjJnzdIS83tyw&t=927



Aboio - également enregistrée à Barão do Rio Branco (état de *Pernambuco*), le 15/03/1938

https://youtu.be/B7oR88ykFgo?si=cnIfRRNIPapSl430&t=3784



Aboio - également enregistré dans ferme São José, Santa Luzia, à Patos (état de *Paraíba*) - 07/04/1938

https://youtu.be/VGKVvv2qEsA?si=P3Bb3f0LR1uqxdqX&t=1072

Outre les enregistrements sonores, l'expédition de la *Missão de Pesquisas Folclóricas* nous a également laissé un riche héritage photographique. Certaines de ces images peuvent être consultées

dans le *Catálogo do acervo de Pesquisas Folclóricas de Mario de Andrade 1935 - 1938*[979] (Catalogue de la collection de recherches folkloriques de Mario de Andrade 1935-1938), ou sur le site web de la collection du *Centro Cultural São Paulo*, sous l'onglet de la collection *Missions de recherches folkloriques*[980].



Figure 78 - Membres d'un groupe *Bumba-meu-Boi* et d'*aboio do Brejo de Areia* (état de *Paraiba*), 1938. Photo : Luís Saia

[979] *Catálogo do acervo de Pesquisas Folclóricas de Mario de Andrade 1935 - 1938* (Catalogue de la collection de recherche folklorique de Mario de Andrade 1935 - 1938), Prefeitura do Município de São Paulo / CCSP, São Paulo, 2000.

[980] Voir https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/?view_mode=masonry&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta= , consulté le 5 mars 2024.



Figure 79 - *Aboio* - Vachers à la *Fazenda São João* à *Patos* (État de *Paraíba*). Photo : Luís Saia

Câmara Cascudo, qui a souvent été mentionné tout au long de ce travail, a également consacré quelques pages du *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien) à l'*aboio*. Il en donne la définition suivante :

> Chant sans paroles, marqué exclusivement par des voyelles, chanté par les vachers lorsqu'ils conduisent leur bétail. Dans la tradition, l'*aboio* est improvisé librement, et on distingue ceux qui sont particulièrement *doués pour l'aboio*. Le chant se termine toujours par une phrase pour faire avancer le troupeau : *hé bœuf, bœuf surubim, hé là*. Le chant des vachers qui apaise le troupeau emmené dans les pâturages ou au corral a un effet magique, et on sait qu'il est populaire dans toutes les régions pastorales du monde [...] Dans l'arrière-pays brésilien, l'*aboio* est toujours un chant soliste, individuel, chanté librement. Il n'y a jamais de couplets, lorsqu'ils conduisent le bétail. L'*aboio* n'est pas un sujet d'amusement. C'est sérieux, très ancien et respecté. Il est chanté dans la brousse, pour attirer ceux que l'on cherche. On le chante assis au poteau du portail, en regardant le bétail entrer. On le chante en guidant le bétail sur les routes, tard ou tôt le matin. Il est utilisé pour le bétail en liberté dans la campagne, et aussi pour le bétail gardé dans des corrals, les vaches laitières, mais dans une moindre mesure[981].

[981] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 2-3.

« Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Dentro dêsses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação, e são apontados os que se salientam como *bons no aboio*. O canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada : *ei boi, boi surubim, ei lá*. O canto dos vaqueiros apaziguando o rebanho levado para as pastagens ou para o curral, é de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões de pastoricia do mundo. No sertão do Brasil o aboio é sempre solo, canto individual, entoado livremente. Jamais cantam versos, tangendo gado. O aboio não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada. Abóia-se no mato para o rientar a quem se procura. Abóia-se sentado no mourão da porteira, vendo o

Dans son article, Cascudo cite également José de Alencar, qui définit ce chant :

> L'« *aboiar* de nos vachers, l'air émouvant et triste avec lequel ils ramènent leur bétail au corral au coucher du soleil, c'est notre *ranz paysan* ... Quiconque s'inspirerait de ces improvisations musicales, portées par la brise du soir, composerait le plus sublime des hymnes à la nostalgie. » Les vachers chantent lorsqu'ils veulent guider leurs compagnons dispersés au moment de rassembler le bétail[982].

Cascudo aborde également la construction du matériau mélodique, ce qui sera très important pour les rapprochements que nous ferons entre les lignes mélodiques des *aboios* et les lignes mélodiques de Guarnieri. L'auteur insiste :

> La cantilène est caractérisée par la musique de la flûte de Pan. Les notes se succèdent dans les degrés conjoints de l'échelle diatonique. On dit qu'elle remonte au Portugal des temps les plus reculés. Pan était berger, et les mélodies de la syrinx faisaient partie du pâturage des troupeaux. « Si, par conséquent, nous référons toutes ces mélodies aux modes et aux tons des anciens Grecs, nous constatons qu'elles appartiennent toutes au mode lydien, c'est-à-dire au mode majeur de la musique moderne, ou au mode *tritus* de saint Ambroise, caractérisé par le fait que les demi-tons de sa gamme se situent du 3ème au 4ème degré et du 7ème au 8ème ; *fa majeur*, c'est-à-dire dans le mode lydien authentique, qui est le ton authentique du *tritus* ou 5ème ton liturgique de saint Grégoire, puis d'autres dans notre ton de *do majeur*, c'est-à-dire dans l'hypolydien des Grecs, qui correspond au ton plagal du *tritus* ou 6ème ton grégorien. On voit donc que dans le passage des chants du premier groupe tonal à ceux du second, il y a eu une modulation de l'hypolydien au lydien authentique ou, comme on dit aujourd'hui, une modulation à la sous-dominante, qui est, nul ne l'ignore, une modulation que les Grecs utilisaient fréquemment, la seule qu'ils aient adoptée. Cela conduit très clairement à la probabilité que tous les chants d'*aboiar*, qui n'appartiennent pas à la tonalité de Do, soient également archaïques, puisqu'ils ont tous été modulés selon la seule forme de modulation utilisée par les Anciens[983].

---

gado entrar. Abóia-se guiando o boiadão nas estradas, tarde ou manhã. Serve para o gado sôlto do campo e também para o gado curraleiro, vacas de leite, mas em menor escala ». (Traduction libre de l'auteur)

[982] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962., p. 3.

« O aboiar dos nossos vaqueiros, ária tocante e maviosa com que êles, ao pôr-do-sol, tangem o gado para o curral, são os nossos *ranz* sertanejos … Quem tirasse por solfa êsses improvisos musicais, soltos à brisa vespertina, houvera composto o mais sublime dos hinos à saudade. » Os vaqueiros abóiam quando querem orientar os companheiros dispersos durante as pegas de gado ». (Traduction de l'auteur)

[983] *Ibid.*, p. 3.

« A cantilena apresenta características das músicas da flauta de Pã. As notas sucedem-se por graus conjuntos da escala diatônica. Dizia-se que da mais remota origem se conservava em Portugual. Pã era pastor, e as melodias da siringe pertenciam ao apascento dos rebanhos. « Se, portanto, referirmos tôdas estas melodias aos modos e tons dos antigos gregos, verificamos que tôdas elas pertencem ao modo Lídio, isto é, ao modo maior da música moderna, ou modo tritus de S. Ambrósio, caracterizado por ter os semitons da sua escala situados do III para o IV grau e do VII para o VIII; *fá maior*, quer dizer, no autêntico do modo Lídio, que é o tom autêntico do *tritus* ou 5.º tom litúrgico de de S. Gregório, então outras no nossos tom de *dó maior,* isto é, no hipolídio dos gregos, que corresponde ao tom plagal do *tritus* ou 6.º tom gregoriano. Vê-se, pois, que, na passagem dos cantos de aboiar do primeiro grupo tonal para os do segundo, se fêz uma modelação do hipolídio para o lídio autêntico, ou - como dizemos hoje - uma modulação para a subdominante,

Nous aimerions nous arrêter un instant sur cette question modale, qui sera fondamentale pour les rapprochements faits entre les mélodies de Guarnieri et les *aboios*. Dans *O Sistema Modal na Música Brasileira* (Le système modal dans la musique brésilienne)[984], le compositeur José Siqueira aborde la question du modalisme dans la musique du Nord-Est du Brésil, région où la pratique de l'*aboio* est très répandue. Selon l'auteur, il existe 3 modes réels et 3 modes relatifs très répandus dans cette musique, qui se caractérisent comme suit[985] :

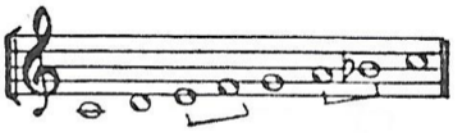


Figure 80 - I^{er} mode réel



Figure 81 - I^{er} mode dérivé



Figure 82 - II^{e} mode réel

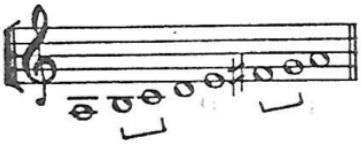


Figure 83 - II^{e} mode dérivé

que é, como ninguém ignora, uma modulação que os gregos empregavam com freqüência e a única que adotavam. Isto induz muito claramente à probabilidade de que tôdas as toadas de aboiar, que não pertencem ao tom de dó, também sejam arcaicas, visto que para tôdas elas a modulação se fêz segundo a única forma de modular usada pelos antigos ». (Traduction libre de l'auteur).

[984] SIQUEIRA, José, *O Sistema Modal na Música Brasileira* (Le système modal dans la musique brésilienne), éditions Secretaria da Educação e Cultura, João Pessoa, 1981.

[985] *Ibid.,* p. 3-4.



Figure 84 - III[e] mode réel

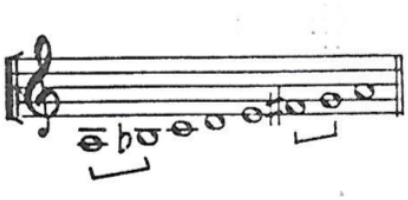


Figure 85 - III[e] mode dérivé

Comme nous l'avons vu plus haut, le premier mode réel est majeur avec la septième mineure, comportant un demi-ton entre les troisième-quatrième et sixième-septième degrés. Selon l'auteur, « il correspond, par l'euphonie, à l'Hypodorique du genre diatonique **grec**, ou au **Mixolydien** des **Modes Ecclésiastiques** »[986]. Le deuxième mode réel est majeur avec une quarte augmentée, ayant ainsi un demi-ton entre les quatrième-cinquième et septième-huitième degrés. Selon Siqueira, « il correspond, par euphonie, à l'**Hypomixolydien du genre diatonique** grec, ou au **Lydien** des **Modes Ecclésiastiques** »[987]. Le troisième mode est, en quelque sorte, le résultat des caractéristiques présentées pour les deux précédents, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un mode majeur avec la quarte augmentée et la septième mineure, avec les demi-tons présents entre les quatrième-cinquième et sixième-septième degrés.

Les modes dérivés, à leur tour, sont construits une tierce mineure en dessous de leurs modes réels respectifs et ont les mêmes notes altérées que leur mode majeur respectif. Ainsi, le premier mode relatif est mineur et comporte l'altération sur la deuxième note, de sorte que les demi-tons sont présents entre le premier et le deuxième degrés et les cinquième et sixième degrés. Le deuxième mode est également mineur et possède une sixte altérée, dont les demi-tons sont situés entre les deuxième-troisième et sixième-septième degrés. Le troisième mode est mineur, et comme pour le mode réel, il possède les altérations du premier et du deuxième mode. Ainsi, on retrouve ses demi-tons entre les premier-deuxième et sixième-septième degrés. L'auteur explique qu'en plus des modes qu'il

[986] SIQUEIRA, José, *op. cit.*, p. 5.

« corresponde, por eufonia, ao Hipodórico do gênero diatônico **Grego**, ou ao **Mixolídio** dos **Modos Eclesiásticos** ». (Traduction libre de l'auteur)

[987] *Ibid.*, p. 5.

« corresponde, por eufonia, ao **Hipomixolídios do gênero diatônico** Grego, ou ao **Lídio** dos **Modos Eclesiásticos** ». (Traduction libre de l'auteur).

présente, il existe des cas où les degrés IV et VII peuvent ou non apparaître avec des altérations, formant ainsi des mélodies qu'il appelle mixtes[988].

Ces structures modales ont un impact non seulement sur la construction mélodique, mais influencent aussi fortement le plan harmonique et permettent une nouvelle façon de penser la construction des accords. L'auteur les qualifie de « nouveaux accords », car ils ne suivent pas le principe de la superposition de tierces dans leur construction, mais partent du principe d'une construction d'intervalles de secondes, de quartes et de quintes[989]. José Siqueira présente en détail les possibilités de formation des accords dans neuf cas différents, comme nous pouvons le voir ci-dessous[990] :



Figure 86 - Accords formées par des secondes majeures et mineures

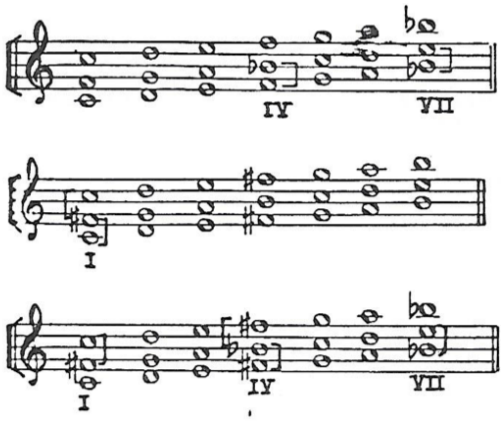


Figure 87 - Accords formées par des quartes et quintes justes ;
en quarte augmentée et quinte diminuée ; en quarte sous-diminuée et quinte augmentée

[988] SIQUEIRA, José, *op. cit.*, p. 4.

[989] *Ibid.*, p. 10.

[990] Voir SIQUEIRA, José, *op. cit.*, p. 10 - 14.



Figure 88 - Accords formés par la quinte et la quarte ; par la quinte diminuée et la quarte augmentée

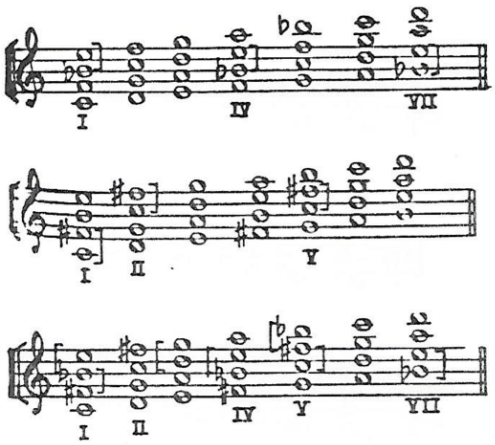


Figure 89 - Accords formés par deux quartes justes et une quarte augmentée ; par une quinte juste, une quarte augmentée et une quarte juste ; par trois quartes justes ; par une quarte augmentée et deux quartes justes.

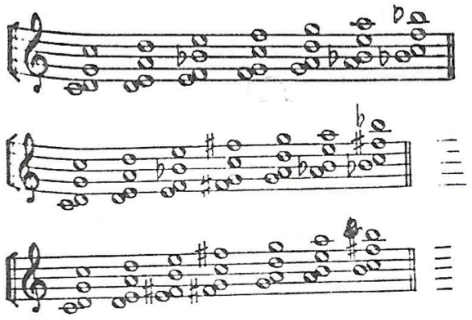


Figure 90 - Accords formés par une seconde majeure et deux quartes justes ; par une seconde mineure, une quarte juste et une quarte augmentée ; par une seconde majeure, une quarte augmentée et une quarte juste ; par une seconde majeure, une quarte augmentée et une quarte diminuée

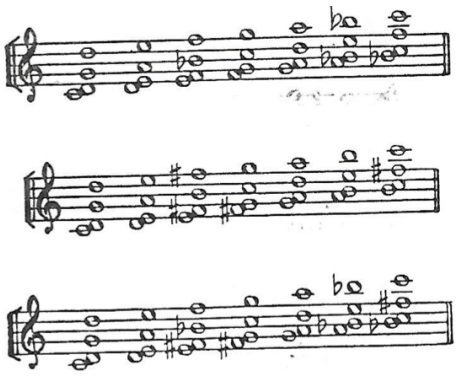


Figure 91 - Accords formés par une seconde majeure, une quarte juste et une quinte juste ; par une seconde mineure, une quarte juste et une quinte juste ; par une seconde mineure, une quarte augmentée et une quinte diminuée.

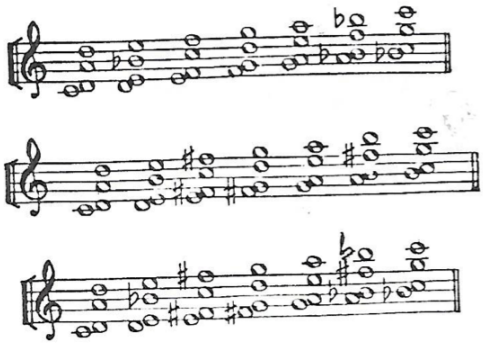


Figure 92 - Accords formés par une seconde majeure, une quinte juste et une quarte juste ; par une seconde majeure, une quinte diminuée et une quarte augmentée ; par une seconde mineure, une quinte juste et une quarte juste ; par une seconde majeure, une quinte augmentée et une quarte diminuée



Figure 93 - Accords formés par une seconde majeure et deux quintes justes ; par une seconde majeure, une quinte juste et une quinte diminuée ; par une seconde mineure, une quinte augmentée et une quinte diminuée



Figure 94 - Accords formés par trois quintes justes ; par une quinte diminuée et deux quintes justes ; par deux quintes justes et une quinte diminuée ; par une quinte augmentée, une quinte diminuée et une quinte juste ; par une quinte juste, une quinte diminuée et une quinte augmentée

Nous pensons que la musique de Camargo Guarnieri dialogue avec de nombreuses manifestations culturelles présentes dans l'État de São Paulo. Nous soutenons également l'idée que le compositeur a intégré des rythmes syncopés très présents dans la musique de l'État de Rio de Janeiro, comme ceux que l'on trouve dans les *choros/sambas*, grâce au contact qu'il a eu avec la musique *caipira,* qui elle aussi a intégré un langage de guitare présent dans les rythmes de Rio de Janeiro. Cependant, nous avons vu que le mouvement moderniste a suscité une curiosité pour un Brésil profond et authentique, recelant des musicalités inhérentes au mode de vie de ce peuple. Dans ce contexte, nous avons également vu qu'Andrade a organisé une expédition pour collecter ces chants et danses dits folkloriques, connue sous le nom de Missions de recherche folklorique, et que Camargo Guarnieri s'est également rendu à Bahia pour collecter des chants du *candomblé*[991]. Les compositeurs qui se sont engagés dans la construction d'une esthétique musicale intégrant ces éléments brésiliens se sont sentis attirés par le son de la musique du Nord-Est : il en est allé de même pour Camargo Guarnieri, même si nous essayons de centrer les influences du compositeur sur ses origines de São Paulo. Ainsi nous pensons que sa musique présente un modalisme dont l'influence est directement liée au Nord-Est, puisque, comme nous l'avons vu plus haut, les modes du Nord-Est ouvrent la possibilité de penser la création mélodique et l'harmonisation selon une logique différente de celle du système tonal européen.

À notre avis, certaines de ses constructions mélodiques ont une construction similaire à celles que nous avons vues et entendues dans ce chant sans paroles connu sous le nom d'*aboio*. Nous

[991] *Candomblé :* culte afro-brésilien, pratiqué dans des lieux appelés *terreiros*. Il s'agit d'une fête religieuse des Noirs jeje-nagô et bantous de Bahia, entretenue par leurs descendants.

proposons donc d'utiliser le « topique *aboio* » pour caractériser certains types de construction mélodique présents dans l'œuvre pianistique de Camargo Guarnieri. Les caractéristiques de ce topique sont liées aux longues lignes mélodiques, au son monotone et plaintif d'un lyrisme intense et personnel : un chant libre de caractère improvisatoire, comme une chanson sans paroles, un hymne du *sertão*[992]. Les mélodies sont de longue haleine. Le matériau mélodique est très similaire aux modes majeurs (avec des altérations dans les quatrième et/ou septième degrés) ou aux modes mineurs (dont les altérations sont liées à leurs modes réels ; ou aux modes mixtes avec des altérations dans les quatrième et/ou sixième degrés) présentés précédemment par Siqueira. Les indications de tempo des pièces qui utilisent le topique *aboio* sont généralement lentes et la ligne mélodique présente peu de subdivisions rythmiques et une absence de syncopes. Tous ces éléments créent une ligne mélodique très expressive qui semble ne pas connaitre de repos, au sens tonal du relâchement après la tension. Les exemples suivants ont des accompagnements et des caractères différents, mais nous pensons que la mélodie conserve les mêmes caractéristiques qui les rattachent à *l'aboio*.

Dans le *Ponteio* n° 20 – *Vagaroso* (Flâneur), composé en 1949, Camargo Guarnieri écrit une ligne mélodique à l'unisson à deux octaves d'écart : cela donne un effet d'écho à l'intonation de cette mélodie, dans un tempo lent, sans grande subdivision rythmique, avec les notes d'inflexion importantes indiquées par des accents de *tenuto* comme dans les transcriptions des chants d'*aboio* ci-dessus. Les notes longues à la fin de chaque motif simulent le temps d'attente dont le chanteur a besoin pour reprendre son souffle et se préparer à la suite du chant improvisé. Tout cela se fait sur un rythme lent, sans précipitation[993]. De plus, on constate de nombreux changements métriques tout au long de la pièce, ce qui permet de laisser libre cours au caractère improvisateur présent dans les *aboios* et de traduire en notation musicale savante cette façon de s'exprimer, qui ne se limite pas aux accents immuables du cadre rythmique de la mesure. La mélodie est construite sur un mode dont le quatrième degré est relevé et le septième abaissé, ce qui lui donne un air à la fois *lydien* et *mixolydien*, semblable au troisième mode réel que nous avons vu plus haut. L'étendue mélodique ne dépasse pas l'octave, avec des notes de repos sur le septième, le troisième ou le cinquième degré : rappelons que dans le cas du mode majeur, le cinquième degré représente le degré de tension, la dominante. La pianiste Belkiss Carneiro de Mendonça estime également que *Vagaroso* (Flâneur) est « un *aboio*, où l'on ressent l'appel plaintif du vacher dans la monotonie du chant, à une distance de deux octaves »[994].

---

[992] *Sertão :* étymologiquement, « le désert ». L'intérieur du pays, encore peu peuplé et presque sauvage. Les termes français « la brousse » ou « le bled » en donnent une idée approximative.

[993] « Vagaroso », *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, https://dicionario.priberam.org/vagaroso, consulté le 7 mai 2024.

[994] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 404.

« aboio, onde o chamamento plangente do vaqueiro se faz sentir no canto monótono, à distância de duas oitavas ». (Traduction libre de l'auteur)



Figure 95 - *Ponteio* nº 20 - *Vagaroso* (m. 1-9), 1956 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio nº 20 - *Vagaroso* (m. 1-9)

https://www.youtube.com/watch?v=lH_7TWk7_S8

Dans le *Ponteio* nº 18 – *Nostálgico* (Nostalgique), également composé en 1949, le topique *aboio* pourrait échapper à la première écoute. Nous pensons cependant que le compositeur l'utilise pour sa construction mélodique. Avec le caractère *Nostalgique* indiqué au début de la pièce, nous avons une mélodie construite sur un mode de sol dont le quatrième degré est altéré, formant ainsi le mode de sol lydien, le deuxième mode réel présenté ci-dessus. Elle a un caractère improvisatoire en raison de ses motifs irréguliers, tant dans sa subdivision rythmique que dans sa longueur. Nous pouvons également noter la présence de *tenuto*, moins nombreux certes que dans le *Ponteio* n° 20, mais qui contribuent aux inflexions mélodiques du discours ; on note aussi la finalisation des motifs sur des notes plus longues, également dans cette perspective du repos dont le chanteur a besoin pour reprendre son souffle et pour préparer la ligne suivante.

Contrairement à l'exemple précédent, ce *ponteio* a un accompagnement qui prend la forme d'un *ostinato* présent du début à la fin de la pièce. Cet *ostinato* est constitué de sept croches qui traversent tout le discours alors que le compositeur effectue plusieurs changements métriques, passant constamment du binaire au ternaire et inversement. Harmoniquement, il est construit sur une

alternance très subtile entre l'accord de si mineur avec septième et quarte, dans lequel ces intervalles provoquent une fluctuation harmonique, et l'accord de ré majeur, complètement absorbé au milieu des résonances. L'association de la polymétrie et de la sonorité créée par la répétition des *ostinatos* crée un accompagnement dont la fonction est simplement de créer une résonance, une sorte d'écho des harmoniques : le but est de diluer les tempos forts et faibles pour renforcer le caractère improvisatoire de la mélodie.

Concernant la construction et le caractère de ce *Ponteio*, Marion Verhaalen explique :

> Les fréquents changements de mesure et l'*ostinato* de sept notes confèrent à cette pièce un mouvement rythmique particulièrement souple. Une autre mélodie à saveur modale (une fois de plus dans le mode lydien) coule doucement sur l'*ostinato*, qui ne varie pas de toute la pièce. La mélodie revient après une section centrale plus intense, cette fois avec la main droite écrite en clef de fa, croisée sur la main gauche[995].

La combinaison des éléments mentionnés ci-dessus, tant par nous que par Verhaalen, crée les conditions pour que la mélodie prenne un caractère similaire aux chants d'*aboio*. C'est ainsi que nous croyons que Camargo Guarnieri utilise le topique *aboio* pour sa construction mélodique, comme nous pouvons constater dans l'exemple ci-dessous.



Figure 96 - *Ponteio* nº 18 - *Nostalgico* (m. 1-10), 1956 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

[995] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 141.

« A frequente mudança de fórmula de compasso e o *ostinato* de sete notas dão a esta peça um movimento rítmico particularmente flexível. Outra melodia de sabor modal (mais uma vez no modo lídio) flui suavemente sobre o *ostinato* que não varia ao longo de toda a obra. A melodia retorna depois de uma seção central mais intensa, desta vez com a mão direita escrita na clave de fá, cruzada sobre a esquerda ». (Traduction libre de l'auteur).

Ponteio nº 18 - *Nostalgico* (m. 1-10)

https://www.youtube.com/watch?v=uZQUOv3TGD0

Le *Ponteio* n° 46 - *Íntimo*, composé en 1959, possède également une mélodie dans laquelle on retrouve le topique *aboio*. Son matériau mélodique est composé à partir du mode de ré majeur avec le quatrième degré augmenté, le deuxième mode réel présenté ci-dessus. Les motifs sont irréguliers, avec une tendance aux terminaisons en notes longues (noires liées à des noires ou noires pointées). Il s'agit d'un chant qui commence en anacrouse à la voix supérieure, puis, à partir de la mesure 9, passe à la voix intermédiaire qui apparaît juste au-dessous. Cette nouvelle voix porte le thème, qui a maintenant des *portamenti* de sorte qu'il sonne plus fort que le contrechant dans l'aigu.

L'accompagnement est composé de motifs chromatiques qui commencent par un mouvement contraire et se transforment ensuite en une marche harmonique en dixièmes parallèles. Le chromatisme lui confère une instabilité harmonique mais, lorsque les voix s'appuient sur un minimum, on perçoit une ressemblance avec la sonorité *caipira* de São Paulo qui imprègne l'œuvre du compositeur. Le rythme est assez homogène, mais chaque voix a une pulsation différente. La voix supérieure est écrite sous forme binaire, avec des noires, des croches et des blanches pointées comme valeurs principales. La voix inférieure, en revanche, évolue selon une pulsation métrique composée, c'est-à-dire soit une noire pointée, soit 3 croches. Nous avons ainsi une sorte de polymétrie dans laquelle la voix supérieure est binaire simple et la voix inférieure binaire composée. La marche harmonique qui résulte du chromatisme et de la métrique composée de la voix inférieure génère une instabilité harmonique qui met en valeur la ligne mélodique principale. En outre, cette ambiguïté métrique souligne la nature improvisatoire de la voix principale.

Concernant le caractère de la pièce, la pianiste Belkiss Carneiro de Mendonça estime que ce *Ponteio* fait partie d'un groupe de pièces qui « entraînent le cœur dans la plainte d'un chanteur paysan, révélant différents degrés de tristesse et de mélancolie »[996]. La musicologue Marion Verhaalen décrit d'autres aspects de la pièce :

[996] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 404.

« envolvem o coração num queixume de cantador sertanejo, revelando diferentes graus de tristeza e melancolia. »

> Dans le mode lydien, la mélodie très simple se développe paisiblement en 3/4, sur des groupements croisés de deux notes à la main gauche. La texture est claire et limpide. Quelques sonorités tonales majeures, des relations croisées et des touches de bitonalité confèrent à cette pièce sans prétention un charme intime et simple[997].

Nous pensons que les éléments évoqués ci-dessus, tels que le chant du paysan, la sonorité du mode lydien, l'expressivité intime et mélancolique sont directement liés à la musicalité de l'*aboio*. Le paysan évoqué ici est celui des États du Nord-Est, bien que certains passages de l'accompagnement en dixièmes dialoguent également avec le son très caractéristique du paysan de São Paulo. Voici le topique *aboio* et l'accompagnement décrit ci-dessus.



Figure 97 - *Ponteio* nº 46 - *Íntimo* (m. 1-15), 1970 – éditions *Ricordi Brasileira*

[997] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 148.

« No modo lídio, a melodia muito simples se desenvolve pacificamente em 3/4, sobre agrupamentos cruzados de duas notas na mão esquerda. A textura é clara e lúcida. Algumas sonoridades em tonalidade maior, relações cruzadas e sugestões de bitonalidade dão a essa peça despretensiosa um encanto intimista e simples ». (Traduction libre de l'auteur)

Ponteio nº 46 - *Íntimo* (m. 1-15)

https://www.youtube.com/watch?si=TeQJRik69ED-5XHM&v=p77hWL63Xtw&feature=youtu.be

Camargo Guarnieri a composé un cycle d'études de concert d'une grande exigence technique et musicale. Sans entrer dans le détail des *Estudos*, nous voudrions souligner une chose : compte tenu de la variété de chaque pièce, on peut considérer que le compositeur avait deux objectifs très clairs, l'un étant le travail technique virtuose et l'autre lié aux différentes musicalités brésiliennes et à leurs défis rythmiques. L'*Estudo* n° 7 - *Sem* pressa (Sans hâte), composé en 1962, est une œuvre qui expose visuellement les défis polyrythmiques rencontrés par le compositeur. La pièce est structurée en trois voix dont chacune a une métrique différente : la première, qui apporte initialement le thème principal, est composée de croches dans une métrique binaire simple (2/4) ; celle du milieu a un accompagnement en triolets, se développant dans une pulsation binaire composée (6/8) ; la ligne de basse est écrite en noires, avec 3 noires par mesure, dans une métrique ternaire simple (3/4)[998]. Ce chevauchement de différentes métriques crée un effet intéressant dans lequel on entend clairement la mélodie principale au milieu d'un mouvement à la pulsation peu claire et mal définie. La cadence rythmique est calme, *sem pressa* (sans précipitation), et la ligne mélodique en croches est jouée en *moto* perpétuel avec beaucoup de lyrisme. Cet aspect incessant lui confère un caractère improvisé et ornemental.

Mendonça souligne également cet aspect polyrythmique et ajoute que « la mélodie expressive et chantante, bien propre au Nord-Est, est obtenue d'abord par la pression des troisième, quatrième et cinquième doigts, tandis que les deux autres exécutent un dessin en triolets »[999]. En d'autres termes, cet aspect chantant, avec son caractère du Nord-Est, souligné par l'auteur est lié au mode de do majeur avec la quarte augmentée, c'est-à-dire le mode de do lydien, présent dans la mélodie principale, d'abord à la voix supérieure puis à la voix intermédiaire : c'est le même mode que l'on retrouve dans toutes les pièces qui ont utilisé le topique *aboio* dans leur construction mélodique.

[998] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 122

[999] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 414.

« A melodia expressiva e cantante, bem nordestina, é obtida a princípio pela pressão do terceiro, quarto e quinto dedos, enquanto os dois outros realizam um desenho em quiálteras ». (Traduction libre de l'auteur)

C'est dans la combinaison de la liberté rythmique, des motifs irréguliers et du mode lydien caractéristique que Guarnieri crée un espace où le lyrisme semble s'exprimer librement, comme dans un chant d'*aboio*. Nous tenons à souligner que, même si nous pensons que le compositeur a utilisé le topique *aboio* dans sa construction mélodique, il l'a fait à un niveau de stylisation plus important que dans les exemples précédents. Bien que nous ayons le motif en croches perpétuelles avec de riches ornements, nous n'avons pas les moments de silences sur des notes à valeurs longues ou munies d'un point d'orgue comme dans les cas précédents. Il nous semble qu'il l'applique dans une perspective pleinement pianistique. Le topique *aboio* est utilisé dans la mélodie principale, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous.

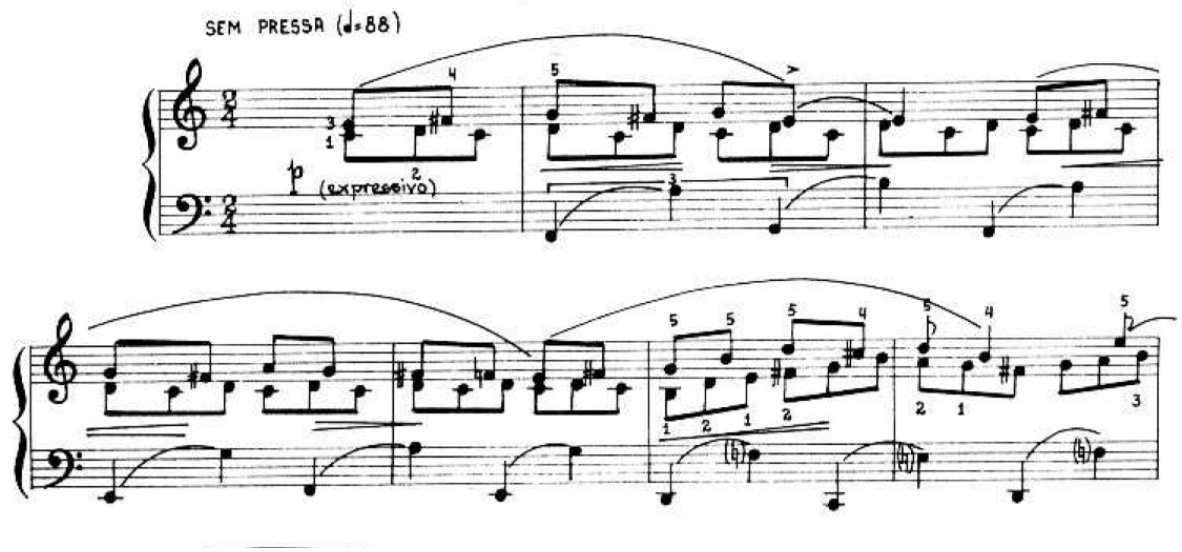


Figure 98 - *Estudo* nº 7 - *Sem pressa* (m. 1-7), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo nº 7 - *Sem pressa* (m. 1-7)

https://youtu.be/pur2mayNGNc?si=lOS0XOcDkOEb6Ury&t=796

Chapitre II :
Les guitares et les renvois à l'arrière-pays de São Paulo

2.1. La *Toada*

Nous aimerions aborder un topique très courant dans certains types d'accompagnement à la *viola caipira* des chansons de l'État de São Paulo, que nous appellerons *toada*. Comme nous l'avons brièvement mentionné ci-dessus, le *violeiro* Roberto Corrêa explique que le terme *toada* a deux significations chez les joueurs de *viola*, l'une étant une manière générique de parler de n'importe quelle mélodie chantée et l'autre désignant un rythme, un genre musical. Notre topique se réfère spécifiquement au genre musical que l'on retrouve dans les accompagnements de guitare et de *viola caipira*[1000].

Nous commencerons cependant par évoquer trois *toadas* pour piano composées par Camargo Guarnieri, dont les titres sont *Toada* (1929), *Toada Triste* (1936) et *Toada sentimental* (1982). Il nous semble important de nous y attarder, afin qu'il n'y ait pas de confusion entre ces trois pièces et ce qui suit. Dans son *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Luís da Câmara Cascudo définit une *toada* comme une « *cantiga*[1001]*, canção*[1002]*, cantilena*[1003] *; solfa,* mélodie en vers à chanter »[1004]. Il s'agit d'œuvres qui reflètent une manière de chanter présente dans l'arrière-pays de São Paulo, toutes composées de mélodies très lyriques, nostalgiques ou sentimentales. Pour Belkiss Carneiro de Mendonça :

> La *toada* est une chanson simple et monotone qui prend la forme d'une romance brésilienne mélancolique et sentimentale. Camargo Guarnieri a écrit trois *toadas*. Dans la première, la basse commence par une note en forme de pédale rythmique, qui subit des transformations et des ajouts et sur laquelle court une mélodie triste en tierces, répétée en octaves. [...] La *Toada triste*, monothématique et contrepointée, est profondément intime, pleine de la douleur de l'amour. [...]

[1000] *Viola Caipira :* instrument à cinq ou six cordes doubles métalliques.

[1001] *Cantiga* : Poésie chantée en vers. Ou encore, selon Mariza Lira : « une petite chanson, trova, *toada* faite pour être chantée »..

[1002] *Canção* : composition en vers, chanson.

[1003] *Cantilena* (Cantilène) *:* chanson courte de quelques mesures.

[1004] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 742.

« cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se ». (Traduction libre de l'auteur).

> La *Toada sentimental* est également monothématique. La ligne mélodique est triste et nostalgique et la basse évolue en progression descendante[1005].

Verhaalen décrit également la *Toada* composée par Guarnieri en 1929 d'après le style du chant :

> Cette *Toada* est dans le style de la *Canção Sertaneja*, composée l'année précédente. Comme le titre l'indique, Guarnieri a composé une pièce dans le style de l'une des plus anciennes formes de chant du Brésil, la courte et lyrique *toada*. Selon Oneyda Alvarenga, « la *Toada* se répand plus ou moins dans tout le Brésil. Musicalement, elle n'a pas le caractère défini et unique de la *Moda Caipira*, peut-être parce que, couvrant plusieurs régions, la *Toada* reflète les particularités musicales de chacune d'entre elles »[1006].



Figure 99 - *Toada* - (m. 1-8), 1930 – éditions *L. G. Miranda*

[1005] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 418.

« Toada é uma cantiga simples e monótona em forma de romance brasileiro, melancólico e sentimental. Camargo Guarnieri escreveu três toadas. Na primeira delas, o baixo se inicia com uma nota em forma de pedal rítmico, que vai sofrendo transformações e anexações e sobre a qual caminha uma melodia tristonha em terças, repetida em oitavas. […] A *Toada triste*, monotemática e contraponteada, é de caráter profundamente íntimo, cheio de dor do amor. […] A *Toada sentimental* também é monotemática. A linha melódica é triste e saudosa e o baixo se movimenta em progressão descendente ». (Traduction libre de l'auteur).

[1006] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 92

« Esta *Toada* tem o estilo da Canção Sertaneja, composta no ano anterior. Como indica o título, Guarnieri compôs uma peça no estilo de uma das mais antigas formas de canto do Brasil, a curta e lírica *toada*. De acordo com Oneyda Alvarenga, « a *Toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da *Moda Caipira,* talvez porque abrangendo várias regiões, a *Toada* reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas ». » (Traduction libre de l'auteur).

Toada - (m.1-8)

https://www.youtube.com/watch?si=9wdu_WigROBk3NLE&v=_kN8wqwQwJ0&feature=youtu.be

La *Toada Triste*, composée en 1936 donc peu éloignée de la *Toada*, présente des éléments très similaires, tels que les tierces *caipira*, l'accompagnement rythmo-harmonique formé de notes pédales et le caractère nostalgique. Verhaalen souligne ces éléments et d'autres informations importantes :

> Dédiée par Guarnieri à sa seconde épouse, cette pièce est écrite avec délicatesse, elle a la douceur d'un soupir. Elle se développe en syncopes subtiles, avec des tierces, des sixtes et des dixièmes sur une pédale de dominante qui, à la septième mesure, se résout finalement en tonique. La mélodie reste sur l'accompagnement tout au long de la pièce, tandis que la main gauche apporte un soutien simple et aide à certains passages de la mélodie dans le support central. Sur le plan harmonique, le langage est en tierces, fréquemment augmentées. Des dissonances douces sont créées par le mouvement des voix intérieures et il y a quelques relations croisées et des changements chromatiques inattendus dans la mélodie[1007].

[1007] VERHAALEN, Marion, *op.cit.*, p. 99.

« Dedicada por Guarnieri a sua segunda esposa, esta é uma obra de escrita delicada, com a qualidade meiga de um suspiro. Ela se desenvolve em síncopas sutis, com terças, sextas e décimas sobre um pedal de dominante que, no sétimo compasso, finalmente se resolve na tônica. A melodia permanece sobre o acopanhamento ao longo de toda a peça, enquanto a mão esquerda fornece um apoio simples e auxilia com algumas passagens da melodia no suporte central. Harmonicamente, a linguagem é em terças, com frequência aumentadas. Dissonâncias suaves são criadas pelo movimento das vozes internas e há algumas relações cruzadas e inesperadas alterações cromáticas na melodia ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 100 - *Toada Triste* (m. 1-8), 1942 – éditions *Schirmer Inc.*

Toada Triste (m. 1-8)

https://www.youtube.com/watch?v=vqo4bSx1HYo

La *Toada Sentimental*, composée en 1982 donc beaucoup plus tard que les deux premières, conserve la même intensité lyrique. Verhaalen souligne un point très intéressant concernant son caractère et sa nomenclature.

> Elle a été terminée le 14 octobre 1982, peu de temps après que le compositeur eut écrit deux *Momentos*. Ceci nous amène à nous demander pourquoi Guarnieri a utilisé ce titre, alors qu'il a écrit des œuvres de nature similaire. Il aurait également pu s'agir d'un *Ponteio*, mais il a préféré l'appeler *Toada Sentimental*. Toutefois, il avait déjà achevé la série des cinquante *Ponteios*, et les

> *Momentos* sont des pièces plus courtes. Peut-être voulait- il que le titre clarifie le caractère de l'œuvre[1008].

Grâce à l'organisation chronologique des œuvres du compositeur réalisée par Cynthia Priolli et repris par Flávio Silva, il a été possible de constater que Guarnieri avait composé en 1982 les quatre premiers moments de son cycle[1009]. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter la partition de *Toada Sentimental*, mais nous présentons ci- dessous le seul enregistrement auquel nous avons eu accès, dans l'interprétation de Cynthia Priolli.

Toada Sentimental

https://youtu.be/12sRQRKpX4Y?si=cCBf6JUTqLNXaggT&t=2536

Dans les exemples présentés ci-dessus, on se rend compte que la sonorité est très similaire à celle des pièces mentionnées à propos du topique des *terças caipira*, puisqu'on les y retrouve. En effet, le chant en duo est un élément constitutif de la manière de chanter et de l'intonation caractéristiques de l'arrière-pays de São Paulo. L'élément lyrique restera présent dans les exemples que nous montrerons tout au long de notre étude du topique *toada*, qui se réfère ici au rythme utilisé pour accompagner les chants *caipira* (paysans).

Outre les *toadas* que nous venons de mentionner, nous aimerions présenter un autre type de construction sonore dans laquelle Camargo Guarnieri stylise la cellule rythmique de la *toada*. Le *violeiro* et musicologue Ivan Vila déclare que « la musique *caipira* est le plus grand ensemble de rythmes distincts existant dans la musique brésilienne »[1010]. En plus du grand nombre de rythmes signalés par Vilela, il y a aussi les innombrables variations qu'un rythme peut connaitre d'un joueur à l'autre, puisque nous parlons de la culture populaire, donc très créative et sans règles fixant « ce qui

---

[1008] VERHAALEN, Marion, *op.cit*, p. 107.

« Foi terminada em 14 de outubro de 182, logo após o compositor ter escrito dois *Momentos*. Esse fato nos leva a pensar por que razão Guarnieri usou esse título ao escrever obras de caráter tã semelhante. Ela também poderia ter sido um *Ponteio*, mas ele preferiu chamá-la *Toada Sentimental*. Todavia, ele já completara a série de cinquenta *Ponteios*, e os *Momentos* são peças mais curtas. Talvez ele desejasse que o título esclarecesse o caráter da obra. » (Traduction libre de l'auteur).

[1009] SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 596.

[1010] VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), Thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 46.

« a música caipira é o maior guarda-chuva de ritmos distintos existentes na música brasileira » (Traduction libre de l'auteur).

se fait » ou pas. Nous nous sommes basés sur *A arte de pontear a viola* du *violeiro* Roberto Corrêa[1011] car cet ouvrage présente une systématisation des rythmes les plus importants présents dans la culture *caipira* du Sud- Est et du Centre-Ouest. Parmi les rythmes répertoriés par l'auteur, nous trouvons de nombreux rythmes en métrique binaire simple à tempo rapide, tels que le *Catereté*, le *Cururu*, l'*Arrasta-pé*, la *Cana-Verde*, le *Xote*, la *Polca Caipira* et les rythmes de la « famille du *Batuque »* tels que les genres *Batuque*, *Balanço*, *Balanceado* et *Batidão ;* en métrique ternaire simple, comme la *Moda Campeira*, le *Rasqueado* et ceux que Corrêa organise comme la « famille Mazurka », comprenant les genres Mazurka, *Valsa*, *Valsinha* et *Valseado ;* en métrique binaire composée comme la *Polca Matogrossense* et la *Querumana ;* et le seul rythme binaire dans un tempo plus lent, la *Toada*. D'après la subdivision proposée par Corrêa, il est possible de conclure que le seul modèle d'accompagnement en rythme binaire et tempo lent est la *toada.* Le corpus de pièces que nous allons présenter est marqué par un caractère mélodique très lyrique qui se développe sur le même schéma rythmique. Comme il s'agit de pièces lentes, nous nous sommes appuyés sur cette comparaison pour créer un rapprochement avec le rythme de *Toada*, terme qui sera utilisé comme un topique présent dans l'accompagnement.

Comme nous venons de le dire, Roberto Corrêa a présenté quelques cellules rythmiques utilisées comme accompagnement dans le genre *Toada* et a indiqué des références phonographiques, comme nous le verrons ci-dessous. Voici la cellule principale présentée par l'auteur, dans laquelle les lettres représentent les doigts à utiliser : « p » pour le pouce, « i » pour l'index, « m » pour le majeur et enfin « a » l'annulaire[1012].



Figure 101 - Cellule de la *Toada*

Dans ce schéma, l'auteur indique une accentuation rythmique utilisant le pouce sur la première et la dernière double croche de chaque tempo, qui crée la caractéristique rythmique du genre[1013].



Figure 102 - Cellule rythmique de la *Toada*

[1011] CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare) Éditions Viola Corrêa, Brasília, 2000.

CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare) Éditions Viola Corrêa, B 3. Éd., Brasília, 2017.

[1012] Voir CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare) Editora Viola Corrêa, B 3. Éd., Brasília, 2017, p. 153.

[1013] *Ibid..*, p. 154.

Ce rythme est présent dans la *toada* « Viola de Ouro », composée par Palmeira et Teddy Vieira et enregistrée en 1956 par le duo Palmeira et Biá[1014].

Viola de Ouro (1956)

https://www.youtube.com/watch?si=1DadJAbmN55bvgJI&v=hi6z3TLTXb0&feature=youtu.be

L'auteur ajoute une autre façon de jouer ce rythme, que nous retrouvons sur des enregistrements du début du XX[e] siècle, comme le montre le schéma ci-dessous[1015].



Figure 103 - Un autre type d'accompagnement de la *Toada*

Dans l'enregistrement de 1962 de la *toada* « Mourão da Porteira », composée par Raul Torres et João Pacífico et interprétée par les compositeurs Torres et Florêncio, on peut entendre cette cellule rythmique[1016].

Mourão da Porteira (1962)

https://youtu.be/uLI5za-61Uw?si=R-X_4zWZ_yhUKwxA

[1014] Les informations a propos le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consulté sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, sur https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/100096/viola-de-ouro , consulté le 10 mai 2024.

[1015] CORRÊA, Roberto, *op. cit.*, p. 153.

[1016] Les informations a propos le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont également été consulté sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, dans sur https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/173420/mourao-da-porteira , consulté le 10 mai 2024.

Corrêa présente également quelques variations de la cellule de base de la *toada*, ainsi que leurs références sonores. On voit ci-dessous que, bien qu'il y ait une variation, les accents rythmiques restent les mêmes que dans la cellule d'origine.



Figure 104 - Variation rythmique de la *Toada*

Pour l'écoute, nous avons la *toada* « Rita de Cássia », composée en 1954 par Rodolfo Vila et Ado Benatti et enregistrée par le duo Zé Pagão et Nhô Rosa[1017].

Rita de Cássia (1954)

https://www.youtube.com/watch?v=ju7cDzOZ6Ww

Dans une autre variation, nous avons un rythme qui fait suite au précédent. Le premier temps est constitué de la même cellule rythmique, cette fois sans l'accent sur la dernière double croche, tandis que le deuxième temps est constitué de deux croches.



Figure 105 - Variation rythmique de la *Toada* - II

Dans *Recordando*, une référence phonographique indiquée par Corrêa, nous avons une pièce au tempo lent dans laquelle il est possible d'entendre cette cellule rythmique en arrière-plan, bien que de manière assez discrète. Cette pièce a été composée par Mineiro et Bolinha et l'enregistrement ci-dessous a été réalisé par le *Trio Mineiro* en 1953[1018].

[1017] Les informations a propos le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont également été consulté sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, dans https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/101962/rita-de-cassia, consulté le 10 mai 2024.

[1018] *Ibid.*, dans https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/71095/recordando , consulté le 11 mai 2024.

Recordando - (1953)

https://www.youtube.com/watch?si=GmRA2Daw65jAXvxS&v=7-tIGUmIiqo&feature=youtu.be

Enfin, nous avons une dernière variation qui partage également des éléments communs avec la précédente. Ici, le premier temps est formé d'une croche pointée suivie d'une double croche et le deuxième temps de deux croches, comme dans la variation précédente.



Figure 106 - Variation rythmique de la *Toada - III*

Dans *Carro de Boi,* une *toada* composée par Teddy Vieira et João Pacífico et enregistrée par Leôncio et Leonel en 1959, nous pouvons entendre cette variation rythmique dans l'accompagnement de la guitare[1019]. Il est intéressant de noter que les notes du premier temps, en particulier les croches, sont bien marquées rythmiquement : on entend bien la première croche du deuxième temps, alors que la seconde croche est presque imperceptible.

Carro de Boi (1959)

https://www.youtube.com/watch?v=cNq8j7SifyQ

Le genre *toada*, avec son accompagnement discret et son lyrisme mélodique, est profondément enraciné dans l'expression musicale de Camargo Guarnieri. À propos de cette musicalité brésilienne essentiellement rurale et de son influence sur Guarnieri, le compositeur Osvaldo Lacerda explique :

[1019] Les informations a propos le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont également été consulté sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, dans https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/Carro%20de%20boi et https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/159517/carro-de-boi , consulté le 11 mai 2024.

> La toada de la « zona caipira » des États de São Paulo et de Minas Gerais est l'une des plus captivantes par sa nostalgie, sa tendresse et son sentiment amoureux particuliers. Camargo Guarnieri, qui est né à Tietê, dans une région où l'on cultive depuis toujours la bonne musique paysanne, semble avoir l'esprit de la *toada* dans le sang, comme on le constate en écoutant les nombreuses œuvres de ce caractère qu'il a écrites (avec ou sans le nom de *Toada* …)[1020].

Mário de Andrade a également reconnu une influence musicale provenant directement des sources de l'arrière-pays de São Paulo, plus précisément celle de la *toada* rurale. Dans *Música, doce música* (Musique, douce musique), le poète et musicologue ne manque pas de souligner les caractéristiques qui ont façonné le style de Guarnieri :

> Le mieux orienté dans ce sens me semble être le compositeur de São Paulo Camargo Guarnieri. Sans abandonner complètement les rythmes noirs, sans jamais chercher à s'inspirer des thématiques amérindiennes, sa base d'inspiration est justement la *caipira*. Ses mélodies proviennent principalement de la *toada* rurale, et je pense que c'est ce qui lui confère son exceptionnelle qualité mélodique, avec ses larges arabesques, d'une grande intensité[1021].

Lorsque, dans une interview, Guarnieri est interrogé sur sa technique de composition et son approche pédagogique, il ne manque pas de mentionner certaines des musicalités brésiliennes qui composent son imaginaire sonore.

> Conscient que la technique est le seul moyen pour l'artiste créateur de se réaliser, de transmettre son message, qu'il soit politique, sculptural ou musical, ma méthode d'enseignement a toujours été basée sur le travail du contrepoint fonctionnel. Tous les élèves travaillent en contrepoint à 2, 3 ou 4 voix, sur une histoire donnée répétée alternativement par les voix de soprano, contralto, ténor et basse. [...] L'apprentissage de la composition est resté le même que par le passé, c'est-à-dire le travail des formes classiques (motets, fugues, inventions, sonates, etc.), mais lorsqu'ils écrivent une suite, ils écrivent un *dobrado*, une valse, une *toada*, une *embolada*[1022].

[1020] LACERDA, Osvaldo, dans VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 107.

« A toada da chamada « zona caipira » dos Estados de São Paulo e Minas Gerais é uma das mais cativantes, devido a sua peculiar nostalgia, terna e amorosa. Camargo Guarnieri, que nasceu em Tietê, numa região onde sempre se cultivou a boa música sertaneja, parece trazer no sangue o espírito da toada, conforme se pode verificar ouvindo as inúmeras obras que escreveu com esse caráter (com ou sem o nome de *Toada* …) ». (Traduction libre de l'auteur).

[1021] ANDRADE, Mário de, *Música, doce música* (Musique, douce musique), Éditions Martins, São Paulo 1963, p.286.

« O mais bem orientado neste sentido, me parece ser o compositor paulista Camargo Guarnieri. Sem abandonar completamente os rhythmos negros, jamais buscando inspiração na thematica ameríndia, a sua base de inspiração é exactamente caipira. É da moda caipira, é principalmente da toada rural, que lhe derivam as melodias, e creio que disso lhe vem a sua excepcional qualidade melódica, de largos arabescos, de uma grave intensidade ». (Traduction libre de l'auteur).

[1022] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de São Paulo, 2009, p. 131.

« Tendo consciência de que a técnica é o único meio pelo qual o artista criador se realiza, transmitindo a sua mensagem, seja ela política, escultural ou musical, o meu método de ensino se baseava e ainda hoje se baseia, num trabalho de contraponto funcional. Todos os alunos trabalham contraponto a 2, 3 ou 4 vozes, sobre um conto dado que se repete alternadamente no soprano, contralto, tenor e baixo. […] A aprendizagem composicional é a mesma dos tempos passados, isto é, trabalhar formas clássicas (motetes, fugas,

Il est intéressant de voir comment le compositeur a associé des thèmes tirés du folklore brésilien à des formes traditionnelles. La *toada*, par exemple, pourrait servir de base à la composition d'une chanson (lied) ou d'une pièce pour instrument soliste. Pour en revenir au topique *toada*, le compositeur utilise celui-ci comme une formule d'accompagnement qui repose sur la combinaison de la cellule rythmique d'origine avec la dernière variation présentée. Dans le premier temps, nous avons une croche pointée suivie d'une double croche et, dans le deuxième temps, une noire liée à la dernière double croche qui n'est donc qu'une prolongation du son joué précédemment.

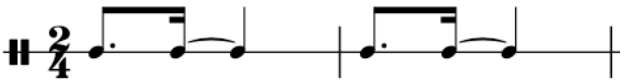


Figure 107 - Topique *toada* utilisé par Guarnieri

Par conséquent, la cellule utilisée par Guarnieri peut être comprise comme une stylisation du rythme de base de la *toada*, qui a un appui sur la première double croche et la dernière du premier temps, que le compositeur prolonge pour donner plus d'ampleur au lyrisme de la mélodie. Toujours en ce qui concerne le regroupement des valeurs, nous voudrions mentionner le *Ponteio* n° 3 - *Dolente*, dont l'accompagnement en rythme de *toada* a été mentionné dans la section consacrée au topique *terças caipira*. Dans ce cas, nous avons un accompagnement habituel de la *toada*, dans lequel chaque temps est composé de quatre subdivisions : quatre croches dans le cas de ce *ponteio*. Cependant, en y réfléchissant, les attaques peuvent être réorganisées et la cadence rythmique de cet accompagnement peut se comprendre comme cinq croches suivies de trois croches. Pour en revenir à notre objet d'étude, la cellule rythmique présentée ci- dessus, qui sera commune à toutes les pièces qui seront présentées, pourrait être comprise comme une simple inversion de ce motif, générant le motif de 3 doubles croches suivies de 5 doubles croches qui, proportionnellement, équivaudrait à 3 croches suivies de 5 croches.

Ce qui rend la question encore plus intéressante, c'est que ce même type d'accompagnement a été utilisé par d'autres compositeurs contemporains de Camargo Guarnieri qui ont écrit des toadas portant ce nom.

Le compositeur José Siqueira (1907 - 1985), le même que nous avons mentionné plus haut à propos des modes utilisés dans la musique du Nord-Est, a composé une *Toada*, de date inconnue, dans laquelle nous retrouvons la même cellule rythmique d'une croche suivie d'une demi-croche reliée à une noire. La pièce a un caractère calme, indiqué par *tranquillo*, et une mélodie lyrique, caractéristique inhérente au genre *toada*.

---

invenções, sonatas, etc.), mas, quando vão escrever uma suíte, escrevem um dobrado, uma valsa, uma toada, uma embolada ». (Traduction libre de l'auteur).

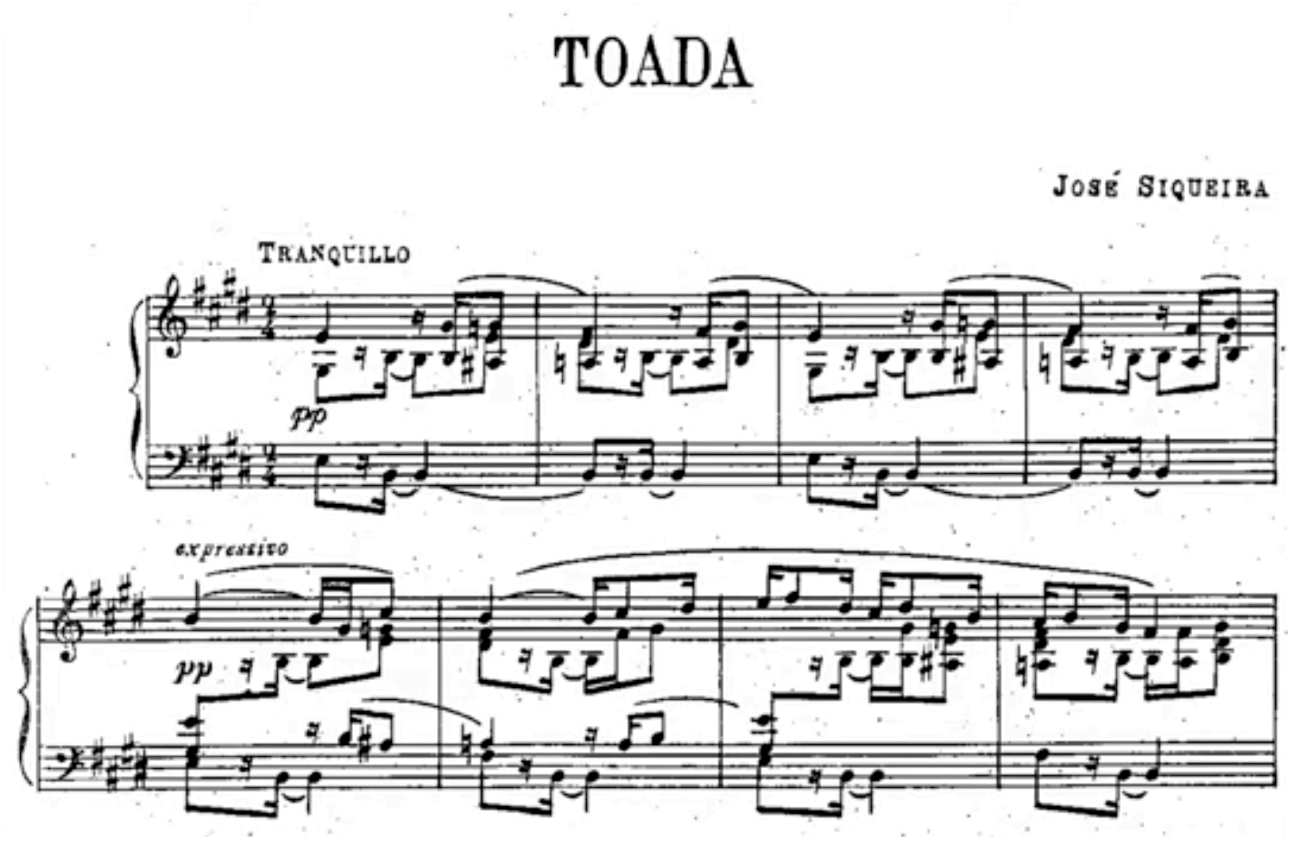


Figure 108 - *Toada* (m. 1-8)

Toada (m. 1-8)

https://youtu.be/Z3dAMSqZmXs?si=jUMJxfYGryN1r13K

Fructuoso Vianna (1896 - 1976) a écrit plusieurs *toadas* au cours de sa carrière. Nous aimerions mentionner sa *Toada n° 3*, composée en 1931 pour chant avec accompagnement de piano. Il est intéressant de noter le tempo lent sur lequel la mélodie mélancolique se développe librement sur l'accompagnement de piano, qui reprend notre formule de *toada*. Outre l'écriture musicale, le compositeur utilise des termes tels que *dolente*, ce qui confère au texte chanté une plus grande émotion. Le poème utilisé par Vianna est celui de Carlos Drummond de Andrade :

Quero me casar
(Carlos Drummond de Andrade)

Quero me Casar
na noite na rua
no mar ou no céu
quero me casar.

Procuro uma noiva
loura morena preta ou azul
uma noiva verde
uma noiva no ar
como um passarinho.

Depressa, que o amor
não pode esperar![1023]

[1023] ANDRADE, Carlos Drummond de, *Alguma poesia*, Éditions Companhia das letras, São Paulo, 2013, p. 65.
« Je veux me marier
(Carlos Drummond de Andrade)

Je veux me marier
dans la nuit, dans la rue
dans la mer ou dans le ciel
Je veux me marier.

Je cherche une mariée
blonde brune noire ou bleue
une mariée verte
une mariée dans les airs
comme un petit oiseau.

Dépêche-toi, car l'amour
ne peut pas attendre ! »
(Traduction libre de l'auteur).



Figure 109 - *Toada* nº 3 (m. 1-8)

Toada nº 3

https://www.youtube.com/watch?v=HdxQlzxqZuI

Du même compositeur, la *Toada n° 4* (date de composition inconnue) est une pièce pour piano solo. Dans le manuscrit auquel nous avons eu accès, on constate que le compositeur n'utilise pas de termes expressifs au début ou au cours de la pièce. Cependant, le discours conserve le même lyrisme mélodique. L'accompagnement est également composé de la même cellule rythmique que la *Toada n° 3*, comme on le voit ci-dessous :

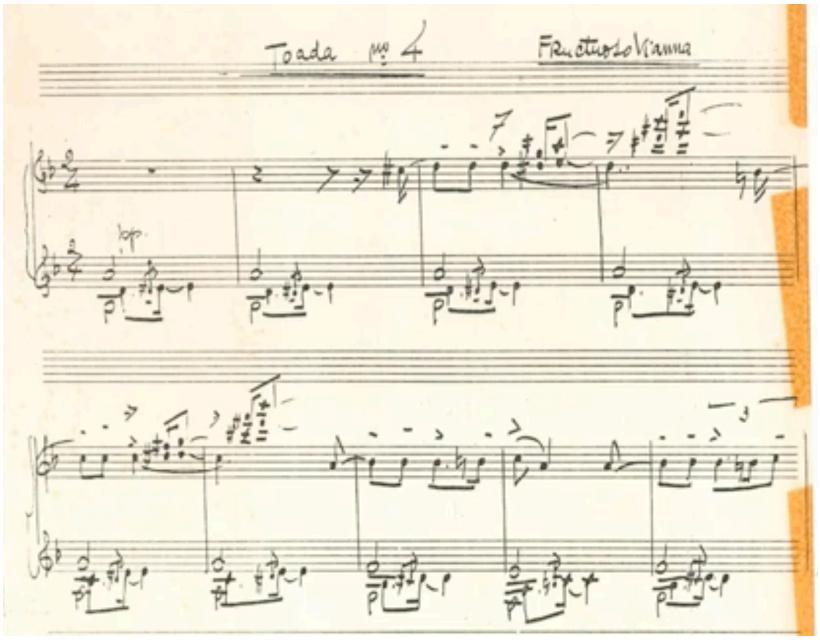


Figure 110 - *Toada* nº 4 (m. 1-9)

Toada nº 4

https://www.youtube.com/watch?v=NFTLSm5sDMM

Les exemples présentés ci-dessus sont également des stylisations du rythme de base de la *toada* réalisées par ces compositeurs. Ceci est confirmé par d'autres formules d'accompagnement présentes dans les autres *toadas* du cycle composé par Fructuoso Vianna.

Pour en revenir à Camargo Guarnieri, le *Ponteio* nº 22 - *Triste* est une pièce très courte, d'une page seulement. Composé en 1954, il s'agit d'une pièce écrite en mètre binaire dans laquelle la mélodie se développe sur l'accompagnement construit à partir du topique *toada*. Les termes utilisés par le compositeur, tels que l'indication poétique triste et l'indication du type de timbre attendu pour la mélodie *delicado* (délicat), que l'on retrouve tout au long de la pièce, confèrent au discours une grande charge mélancolique, comme s'il s'agissait d'un accès d'angoisse et de lamentation.



Figure 111 - *Ponteio* nº 22 - *Triste* (m. 1-6), 1957 – éditions *Ricordi Americana* - *Buenos Aires*

Ponteio nº 22 - *Triste*

https://youtu.be/VmbRsQxg4Ng?si=HNFlO8P7jBbxeVaZ

Le *Ponteio* nº 36 – *Tristemente* (Tristement), composé en 1957, présente également les éléments soulignés précédemment, tels que la ligne mélodique lyrique de la voix supérieure et le topique *toada* dans l'accompagnement. L'indication *tristemente* maintient le discours dans le même caractère mélancolique. Selon Marion Verhaalen, cette pièce est « inspirée par la simplicité d'une *toada*, la mélodie et l'accompagnement se complètent pour créer une rythmique interne subtile et souple. Les accords bien espacés de la main gauche portent un *ostinato* rythmique pour l'expressive mélodie en notes simples »[1024].

[1024] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001, p. 145.

« inspirada pela simplicidade de uma toada, a melodia e o acompanhamento se completam ritmicamente para criar uma vida rítmica interna, sutil e flexível. Os acordes da mão esquerda, bem espaçados, carregam um ostinato rítmico sob a expressiva melodia em notas simples ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 112 - *Ponteio* nº 36 - *Tristemente* (m. 1-13), 1959 – éditions *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio nº 36 - *Tristemente*
(m. 1-13)

https://youtu.be/VP-Agit6iAo?si=YStJVoXH7H20N32S

Le *Ponteio n° 38 – Hesitante* (Hésitant), composé en 1957, est très similaire au *Ponteio n° 36*, que nous avons entendu précédemment. Outre les aspects mélodiques et le topique *toada* que nous soulignons à chaque fois, ces deux *ponteios* ont été écrits en 4/8, leurs accompagnements sont formés d'accords en dixièmes et leurs entrée mélodique se fait dans le deuxième temps. Verhaalen souligne également ces similitudes, qu'elle commente ainsi :

> La figuration de l'accompagnement rappelle celle du *Ponteio n° 36* et remplit la même fonction. La mélodie fait un usage généreux des notes tristes et des ornements et, à certains moments, fait penser à Gershwin, en particulier lorsqu'elle est soutenue par de larges accords de dominante. Ses

phrases imbriquées sont particulièrement adaptées aux riches harmonies de dominante du piano[1025].



Figure 113 - *Ponteio* nº 38 - *Hesitante* (m. 1-9), 1959 - éditions *Ricordi Buenos Aires*

Ponteio nº 38 - *Hesitante*

https://youtu.be/x1yQCuWtSF4?si=b-i4mcU7K893P7Fc

L'*Improviso* n° 3 – *Nostálgico* (Nostalgique), composé en 1970, un peu plus tard que les exemples présentés ci-dessus, conserve ces mêmes éléments. La mélodie est composée d'un motif initial de noire-blanche, qui met l'accent sur le caractère ressenti en raison de l'articulation entre les deux notes. En outre, les valeurs longues soulignent le caractère nostalgique : l'attente sur les valeurs longues de la mélodie et de l'accompagnement donne l'impression que la pensée va chercher un souvenir lointain.

[1025] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 146.

« A figuração do acompanhamento lembra a do *Ponteio n. 36* e cumpre a mesma função. A melodia faz generoso uso de notas tristes e de ornamentos e, em certos pontos, lembra Gershwin, principalmente quando amparada por amplos acordes de dominante. Suas frases encadeadas são especialmente apropriadas para o piano das ricas harmonias de dominante ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 114 - *Improviso* nº 3 - *Nostálgico* (m. 1-12), 1988 – éditions *Ricordi Brasileira*

Improviso nº 3 - *Nostalgico*

https://youtu.be/gLeDTEcKO0I?si=fJ0B2ZVGn7QD_Geo

L'*Improviso n° 4 – Saudoso* (Nostalgique), composé en 1970, la même année que l'*Improviso n° 3*, a le même thème lié à la nostalgie, au désir et à quelque chose de lointain. Sur le plan mélodique, le compositeur utilise des valeurs longues pour créer un espace pour les pensées nostalgiques, mais les notes longues sont placées à la fin de chaque motif. Ici aussi, nous avons une métrique binaire, cette fois en 4/4, où l'on retrouve le topique *toada* dans l'accompagnement, suivie d'une ligne de basse qui donne plus d'expressivité au discours.



Figure 115 - *Improviso* nº 4 - *Saudoso* (m. 1-10), 1988 – éditions *Ricordi Brasileira*

Improviso nº 4 - *Saudoso*

https://youtu.be/12DUXBWPlB8?si=qrmhPa5cHgeM6pnK

Enfin, l'*Improviso* n° 6 – *Tristonho* (Tristounet), composé en 1974, reprend le thème de la tristesse, déjà rencontré dans les *Ponteios* n° 36 et n° 38. Outre la même indication poétique, les trois pièces utilisent le topique *toada* dans l'accompagnement, construit par des accords en dixième, et la mélodie commence également sur le deuxième temps. Verhaalen souligne également ces similitudes et, selon elle, « cette pièce rappelle beaucoup le *Ponteio* nº 38 car elle commence dans une atmosphère d'harmonies suspendues. Cependant cette atmosphère devient plus complexe, tant sur le plan harmonique que rythmique »[1026].

[1026] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 146, p. 186.

« essa peça lembra muito o Ponteio nº 38 pois começa em uma atmosfera de harmonias suspensas. Porém, essa atmosfera se torna mais complexa, harmônica e ritmicamente ». (Traduction libre de l'auteur)



Figure 116 - *Improviso* n° 6 - *Tristonho* (m. 1-15), 1988 - éditions *Ricordi Brasileira*

Improviso nº 6 - *Tristonho*

https://youtu.be/ZogM8EVyk6A?si=UONNhhKfnnRS9ZXW

Comme nous l'avons vu pour toutes ces pièces, il existe un élément rythmique unificateur, que nous avons identifié comme le topique *toada*. La stylisation du rythme du genre *toada* a permis au compositeur une plus grande liberté pour le développement de sa ligne mélodique. Ce facteur est encore plus évident dans les *Improvisos* que nous avons présentés puisque, comme nous l'avons souligné dans la deuxième partie de ce travail, ces *Improvisos* sont le résultat d'improvisations réelles faites par le compositeur dans des situations où il se mettait au piano chez des amis. Au-delà de l'aspect rythmique, nous avons une thématique commune qui relie toutes les pièces. Comme nous

l'avons vu précédemment, la *toada* est un genre musical mélancolique et sentimental en d'autres termes, elle a un caractère musical plus introverti, comme nous pouvons le voir dans les indications poétiques des pièces que nous avons analysées, telles que *Triste* (*Ponteio* n° 22), *Tristemente* (*Ponteio* n° 36), *Hesitante* (*Ponteio* n° 38), *Nostálgico* (*Improviso* n° 3), *Saudoso* (*Improviso* n° 4) et *Tristonho* (*Improviso* n° 6).

2.2. La *Catira*

Il nous semble important de mentionner une autre formule d'accompagnement présente dans l'univers *caipira*. Il s'agit de la *Catira*, également connue sous le nom de *catereté*. C'est grâce au travail de Bencke qui, dans ses recherches pour son Master, s'est focalisée sur la quête d'éléments nationaux dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri, que nous sommes entrés en contact avec ce genre, présent dans la musique pour piano du compositeur. Selon elle, le troisième mouvement de la *Sonatina n° 1* de Guarnieri, *Bem depressa*, « ressemble à une *catira*, avec des danses, des claquettes et des applaudissements, alternant avec des chants (accompagnés par la *viola caipira* qui exécute le *recortado*[1027]) »[1028]. Avant d'aborder notre répertoire, il est important de définir ce genre afin de mieux comprendre notre topique *catira.*

Pour commencer cette discussion, il est très important de souligner que la littérature traite la *catira* comme un hétéronome du *catereté*. Dans le *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo, l'entrée pour la *catira* est « voir CATERETÊ »[1029]. Cascudo définit le *catereté* comme une « danse rurale du Sud du Brésil, connue depuis l'époque coloniale à São Paulo, Minas et Rio de Janeiro »[1030]. Renato Almeida fait également référence à cette danse en utilisant les deux formes, *catereté* et *catira*[1031] *;* en ce qui concerne l'origine de cette danse, il explique :

[1027] *Recortado :* une danse ronde semblable au cateretê, avec des chants et des claquettes, que l'on rencontre à São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás.

[1028] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 73.

« parece-se com uma catira, que envolve dança, sapateado e palmas, alternando com o canto (acompanhado da viola caipira executando o recortado ». (Traduction libre de l'auteur).

[1029] CASCUDO, Luís da Câmara, *op. cit.,* p. 195.
« Ver CATERETÊ » (Traduction libre de l'auteur).

[1030] CASCUDO, Luís da Câmara, *op. cit.,* p. 194.

« dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial, em São Paulo, Minas e Rio de Janeiro ». (Traduction libre de l'auteur).

[1031] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942, p. 161.

> On lui attribue une origine amérindienne, Couto de Magalhães rapportant que le père Anchieta a utilisé cette danse religieuse des Indiens pour y introduire une partie sacrée et l'utiliser dans les fêtes catholiques. […] Stradelli enregistre le mot *catereté* dans son *Vocabulário Nheéngatú-português* et le définit ainsi : « Une danse qui s'exécute au son des castagnettes et qui, s'il s'agit d'une danse indigène, ce dont je doute, a dû à l'origine être accompagnée par le *Maracá*. Le nom ressemble à une altération de *caturutê*, très bien. » D'autres, en revanche, comme Arthur Ramos, lui donnent une origine africaine, ce qui semble très plausible, même si le nom est indigène. Ou alors, il existait une danse amérindienne portant ce nom, qui a ensuite été utilisée par les Noirs. On a dit aussi que le *catereté* pourrait être la danse qui, au XVI[e] siècle était appelée *carretera* au Portugal, selon Ezequiel[1032].

Les deux auteurs font remonter les origines à la période coloniale brésilienne et partagent l'idée d'un lien avec la culture indigène, bien qu'ils citent d'autres hypothèses. La musicologue Oneyda Alvarenga, que nous avons déjà mentionnée pour son importance dans l'ethnographie brésilienne et dans la publication de nombreuses œuvres posthumes de Mário de Andrade, a une grande affinité avec ce sujet. En 1937, à la fin du cours d'ethnographie donné à São Paulo par Dina Dreyfus Lévi-Strauss, elle a écrit un essai intitulé *Cateretês do sul de Minas Gerais*[1033]. Des années plus tard, dans son livre *Música Popular Brasileira*[1034], elle est revenue sur le sujet et a présenté à nouveau certaines des mélodies qu'elle avait recueillies pour son ouvrage précédent. Elle reprend l'opinion actuelle de Cascudo et Almeida concernant l'origine amérindienne et ajoute :

> Je ne connais pas de description chorégraphique de ce *Catereté* primitif. Les premières brèves références à certains éléments de la chorégraphie du *Catereté* remontent à la fin du XIX[e] siècle ; les descriptions détaillées sont toutes très récentes. Comme le montrent les ouvrages les plus détaillés, la danse est toujours exécutée en rangs face à face, composés d'hommes et de femmes disposés alternativement, hommes d'un côté et femmes de l'autre, ou seulement d'hommes[1035].

[1032] ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 161-162.

« Tem-se lhe atribuído uma origem ameríndia, informando Couto de Magalhães que o Padre Anchieta utilizou êssa dansa religiosa dos índios, para nela introduzir uma parte sagrada e usá-la em festas católicas. […] Stradelli registra nos seu *Vocabulário Nheéngatú-português*, a palavra *catereté* e assim a define : - « baile que se efetua ao som das castanholas e que, se é baile indígena, o que duvido, devia ser originàriamente acompanhado com o Maracá. O seu nome parece corrupção de *caturutê*, muito bom » Outros, porém, como Arthur Ramos lhe dão origem africana, o que parece muito plausível, ainda que aproveitando nome indígena. Ou talvez tivesse havido uma dansa ameríndia com êsse nome, que foi depois aproveitada pelos negros. Já foi lembrado também que o *catereté* talvez seja a dansa que, no século XVI, segundo Ezequiel, se chamava *carretera,* em Portugal ». (Traduction libre de l'auteur).

[1033] ALVARENGA, Oneyda, *Cateretês do sul de Minas Gerais*, Separata da Revista do Arquivo Municipal, vol. XXX, Departamento de Cultura, São Paulo, 1937.

[1034] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), Editora Globo, São Paulo, 1960.

[1035] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2ème édition, éditions Duas Cidades, São Paulo, 1982, p. 210.

« Não sei de nenhuma descrição coreográfica de tal Cateretê primitivo. As primeiras referências rápidas a alguns elementos da coreografia do Cateretê datam do fim do séc. XIX; as descrições detalhadas são todas recentíssimas. Tal como consta dos trabalhos mais minuciosos, a dança se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres de outro, ou por homens apenas ». (Traduction libre de l'auteur).

La musicologue donne également des informations sur l'instrumentation et le développement du chant et de la danse :

> L'accompagnement est principalement assuré par des *violas* (guitares), généralement deux. Les *violeiros*, les seuls à chanter, font également partie de la danse et dirigent la chorégraphie. Pendant le chant des *violeiros*, chanté en tierces, les danseurs ne font que bouger leur corps sans quitter leur place. La figuration se fait uniquement avec l'accompagnement des *violas,* sans chant, et présente les éléments constants suivants : claquettes et frappe de mains après chaque phase du chant ; les figurants changent de place avec leur *vis-à-vis ;* les *violeiros* marchent en cercle, suivis par tous les danseurs ou seuls, en formant un grand cercle. En plus de ces éléments, les danseurs effectuent des sauts et des tours sur eux-mêmes[1036].

Le compositeur brésilien Luciano Gallet, mentionné plus haut, s'est également penché sur le sujet, puisque le *catereté* est également présent à Rio de Janeiro, son État d'origine. Dans ses *Estudos de Folclore*[1037], il a réalisé le schéma ci-dessous pour expliquer la chorégraphie de la danse autrefois pratiquée dans l'État de Rio de Janeiro :

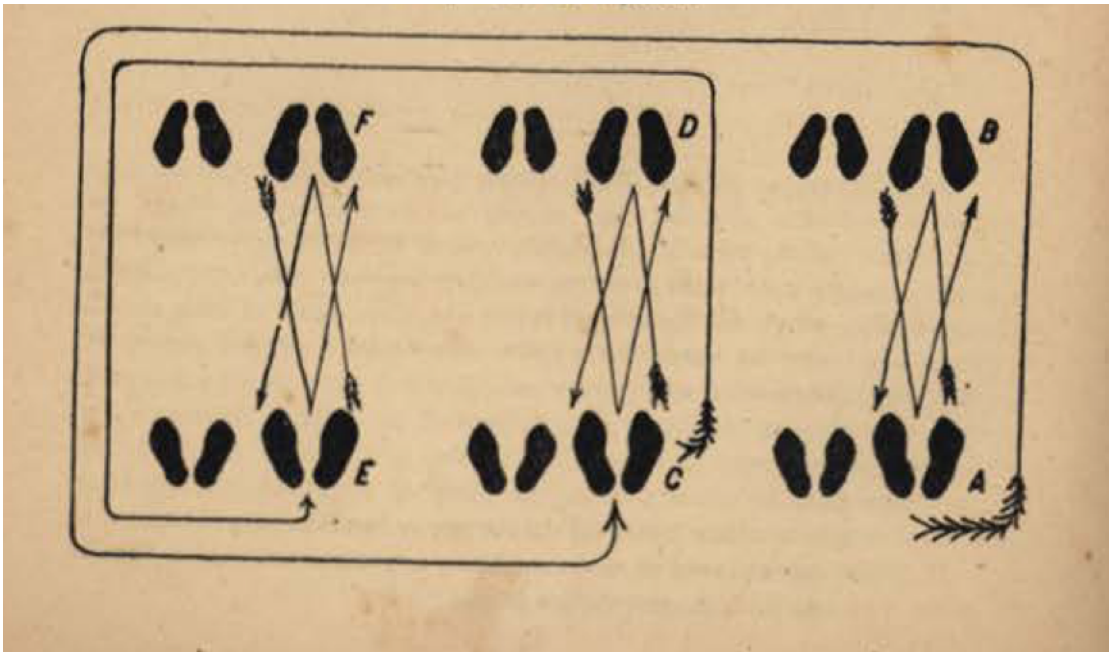


Figure 117 - Chorégraphie du *Catereté* présentée par Luciano Gallet dans *Estudos de Folclore*

[1036] ALVERANGA, Oneyda, *op. cit.*, p. 210-211.

« O acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas. Os violeiros, os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia. Durante o canto dos violeiros, entoado em terças, os dançadores apenas meneiam o corpo, sem sair do lugar. A figuração se desenvolve só com o acompanhamento das violas, sem canto, e apresenta os seguintes elementos constantes : sapateados e palmas após cada fase do canto; troca de lugares que os figurantes fazem com os seus *vis-à-vis*; passeio em círculo que os violeiros fazem seguidos por todos os dançadores ou sozinhos, ou formação de uma grande roda. A esses elementos se juntam os saltos e as voltas sobre si mesmos executados pelos dançadores ». (Traduction libre de l'auteur).

[1037] GALLET, Luciano, *Estudos de Folclore* (Études folkloriques), éditions Carlos Wehrs & Cia, Rio de Janeiro, 1934.

Gallet donne encore les explications suivantes :

1ère fois :

1. Le chanteur (en A) chante le couplet. Pendant qu'il chante, le chœur fait le *pion* (castagnettes sur le bout des doigts et le long du corps). Ceux qui ne savent pas, font *mention* (font ce qu'ils peuvent).

2. Lorsque le chanteur termine son couplet, il *tape des pieds*. Le chœur tape en même temps que lui, puis frappe dans ses mains, en rythme ou non.

3. Le chanteur se déplace en B devant, pendant les applaudissements. Le cavalier de B vient en A.

2ème fois :

4. Puis répéter le numéro 1.

5. Le numéro 2

6. Pendant les applaudissements, il revient en A.

3ème fois :

7 et 8. répéter les figures en A (répéter les figures 1 et 2)

9. Après les 3 fois - A-B-A - pendant les applaudissements, le chanteur fait le « tour » du fond du chœur - A-B-D-F-E et revient à C.

10. La paire de C se déplace vers A et recommence les mêmes figures - 3 fois C-D-C.

11. Nouveau « tour » C, D, F, E, - idem. La danse peut s'arrêter là ou aller dans l'autre sens : - E, F, D, C, : C, E, F, D, B, A. Puis la danse se termine, après les applaudissements.[1038]

[1038] GALLET, Luciano, *op. cit.*, p. 69.

« 1ª vez :

1. O cantador (em A) canta o verso. Enquanto canta, o côro faz o *peão* (castanhola na ponta dos dedos e jeito do corpo). Quem não sabe, faz *menção* (faz o que póde).

2. Quando o cantador acaba o verso, *sapateia*. O côro sapateia com ele, em seguida bate palmas (aplaude) em ritmo ou não.

3. O cantador, pasa para B em frente, durante o aplauso.

O cavaleiro de B vem para A.

2ª vez :

4. A repete o número 1.

5. O número 2

6. Durante o aplauso volta para A.

3ª vez :

7 e 8. Repete as figuras em A (repetir as figuras de 1 e 2)

9. Terminadas as 3 vezes — A-B-A — durante o aplauso, o cantador faz o « tour »; faz a volta por traz do côro — A-B-D-F-E e vem colocar-se em C.

10. O par de C, passa para A e recomeám as mesmas figuras — 3 vezes C-D-C.

Pour illustrer un peu la musicalité dont nous parlons et pour donner vie à ce diagramme, nous proposons une vidéo sur le sujet. Nous avons déjà présenté des descriptions du *Catereté* de Minas Gerais (avec Oneyda Alvarenga) et de Rio de Janeiro (avec Luciano Gallet), dont les concepts ont de nombreux points communs. Ci-dessous, nous pouvons voir les groupes de *Catira* de Guarulhos, dans l'état de São Paulo, appelés *Os favoritos da Catira* (Les favoris du Catira) et *Os mensageiros dos Santos reis* (Les messagers des Saints rois). On peut voir l'introduction musicale chantée par le duo de chanteurs et la danse en rangs décrite par Alvarenga et Gallet. Il voit également que les couples exécutent certaines chorégraphies sur place ou changent de place avec leurs partenaires (en face et à côté d'eux). Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit exactement du schéma présenté par Gallet. Comme nous traitons d'une danse de tradition orale et que nous n'avons malheureusement pas trouvé d'archives vidéo datant de la même époque que la publication de Gallet, il est normal qu'il y ait quelques différences. Cependant, les principaux éléments sont toujours présents : la musique accompagnée d'une *viola caipira*[1039], le rythme de *Catereté*/*Catira*, la danse en rangs dans laquelle les danseurs réalisent une chorégraphie en tapant des mains et des pieds.

Saudação dos Catireiros
(Salutations des *Catireiros*)

https://youtu.be/EfwaN-VL7vk?si=wzZmkJsOVBaX1K8o&t=116

Nous voudrions souligner un aspect important. Comme nous l'avons entendu, la *Saudação dos Catireiros* comporte des moments de chant seul, interprété par les deux chanteurs et accompagné par la *viola*, également appelé *moda de viola*, mélancolique et marqué par une certaine douceur dans l'intonation ; il y a aussi des moments où *viola* (guitare) joue, seule, un autre rythme appelé *recortado* (découpé)[1040], sur lequel sont exécutés les pas de danse de la *Catira*[1041]. Dans *Música Popular*

11. Novo « tour » C, D, F, E, — idem.

A dansa pode acabar aí/ e pode seguir ao inverso : — E, F, D, C,: C, E, F, D, B, A.

Aí termina a dança, depois das palmas ».

(Traduction libre de l'auteur).

[1039] *Viola Caipira :* instrument à cinq ou six cordes doubles métalliques.

[1040] *Recortado :* une danse ronde semblable au cateretê, avec des chants et des claquettes, que l'on rencontre à São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás.

[1041] NEPOMUCENO, Rosa, *Música caipira: da roça ao rodeio*, (Musique paysanne : de la ferme au *rodeo*) éditions Editora 34, São Paulo, 1999, p. 59.

Brasileira, Oneyda Alvarenga présente quelques exemples de chants de *moda de viola* trouvés dans les *cateretês* du Sud du Minas Gerais.



Figure 118 - Oneyda Alvarenga : « *Cateretê* du Sud de Minas Gerais », recueilli à *Varginha*, en 1935.

Mudô uma turquinha nova
Lá pra banda da estação.
Eu fui na loje (loja) da turca
Comprá pano de algodão,
Ai'lai!

Eu fui na loje da turca
Comprá pano de algodão,
Olhei na cara da turca,
Esqueci da obrigação,
Ai-lai!

Mulhé de dotôre Orlando
Chegô na porta e falô:

Quem matá esta turquinha
Um conta de réis eu dô,
Ai-lai!

Mulhé do dotôre ôgusto (Augusto)
Chegô na porta e falava:
Quem matá esta turquinha
Muitos ólho assossegava,
Ai'lai! [1042]

Le rythme utilisé dans cette danse est appelé *Recortado*[1043]. Roberto Corrêa explique que « c'est la façon de sonner la *viola* (guitare) pour la danse de la *Catira*. Le battement de la main sur les cordes de la *viola* doit être précis pour que le *palmeiro*[1044] puisse diriger les claquements de mains et de pieds

[1042] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2ème édition, éditions Duas Cidades, São Paulo, 1982, p. 212-213.

« Une nouvelle femme turque a emménagé
Dans le quartier de la gare.
Je suis allé à la boutique de la femme turque
Pour acheter du tissu en coton,
Ai'lai !
Je suis allé à la boutique de la femme turque
Pour acheter du tissu de coton,
J'ai regardé la femme turque en face,
J'ai oublié ce que j'avais à faire,
Ai-lai !
La femme du docteur Orlando
est venue à la porte et a dit :
Celui qui tuera cette petite Turque
Je lui donnerai un million de réaux,
Ai-lai !
La femme de l'Ôgusto [Augusto]
est venue à la porte et a dit :
Grâce à celui qui tuera cette petite Turque
Les regards vont se calmer,
Ai'lai ! »
(Traduction libre de l'auteur).

[1043] D'après Marco Antônio Marcondes, « le *recortado* est une danse populaire des États du Rio Grande do Sul, de São Paulo, de Minas Gerais, de Mato Grosso et de Goiás. Il apparaît non seulement comme une danse indépendante mais aussi, généralement, dans la dernière partie du cateretê, ou immédiatement après ».

Dans MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), éditions Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 646.

« o recortado é uma dança popular no Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Aparece não só como dança de vida independente, mas também costuma aparecer na fase conclusiva do cateretê, ou suceder-se imediatamente a ele ». (Traduction libre de l'auteur).

[1044] Le *palmeiro* est la personne chargée de mener la séquence des claquements de mains.

des danseurs »[1045]. L'auteur présente une étude du *recortado* qu'il a lui-même réalisé, dont la cadence rythmique est inspirée des *violeiros* du *Pontal do Triângulo Mineiro*[1046].

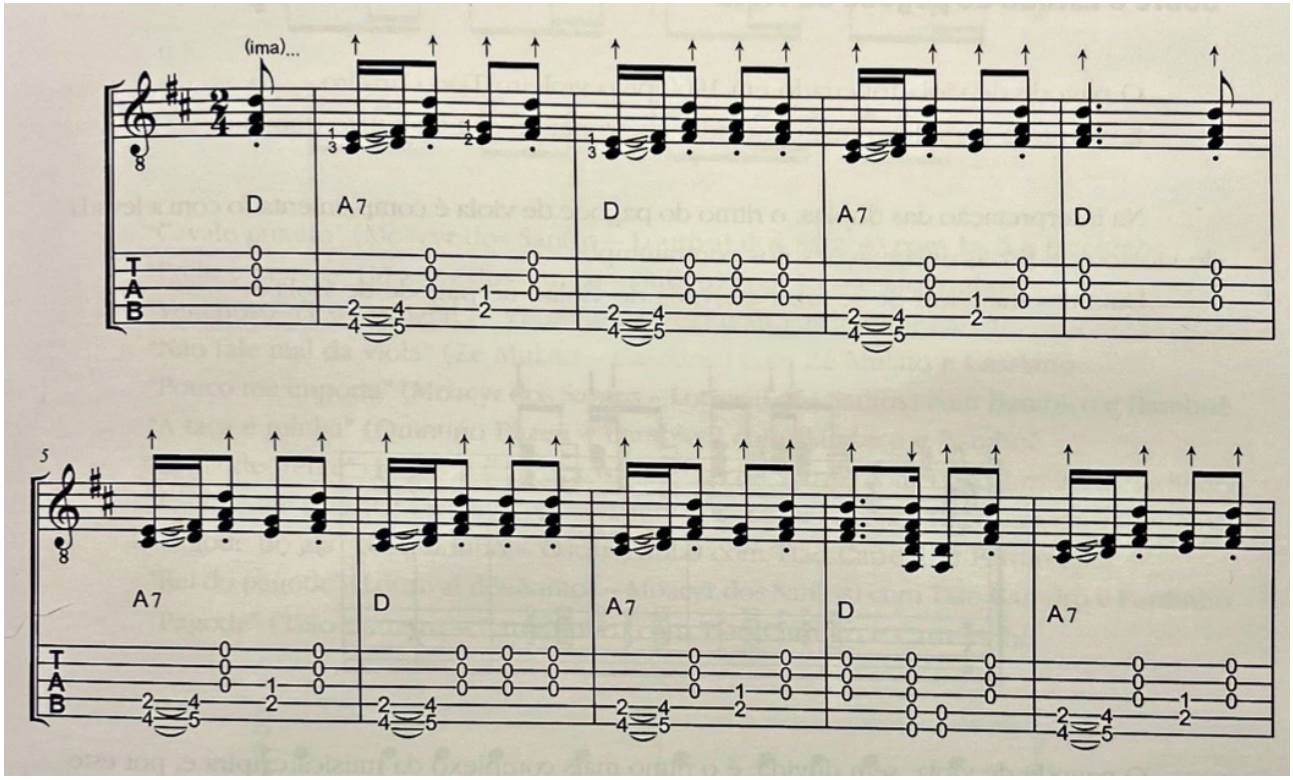


Figure 119 - Roberto Corrêa - *Estudo do Recortado* (m. 1-9)

Le *violeiro* Bruno Sanches, dans sa méthode d'introduction à la *viola caipira*, présente la cellule de base du *recortado* d'une manière différente, le premier temps étant formé d'une croche suivie de deux doubles croches, c'est-à-dire l'inverse de ce que Corrêa a suggéré.

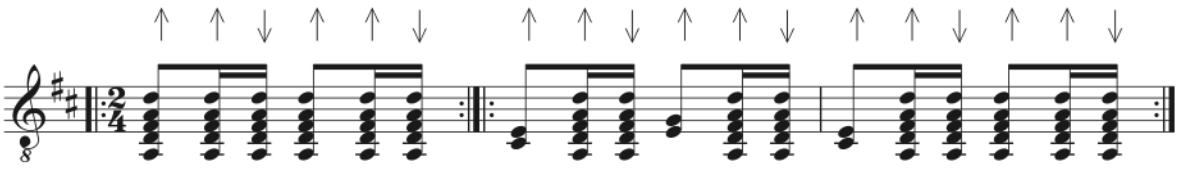


Figure 120 - Bruno Sanches - *Recortado* basique de *Catira* - mouvement pendulaire

Jusqu'à présent, nous avons abordé l'histoire de la *Catira*, ainsi que de la façon dont elle est chantée, jouée et dansée. Cependant, il est important de dire que tout cet univers musical, comme d'autres manifestations d'influence *caipira*, a été absorbé, stylisé et adapté au marché phonographique

[1045] CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, Éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017, p. 192.

« é a levada da viola para a dança do Catira. A batida da mão nas cordas da viola tem que ser precisa para que o palmeiro possa conduzir as palmas e os sapateados dos dançadores ». (Traduction libre de l'auteur).

[1046] *Ibid.*, p. 193.

tout en conservant certains éléments tels que le chant en duo, l'accompagnement de *viola* et le rythme du *recortado*[1047].

Corrêa nous présente la cellule rythmique qu'il appelle « embryon du *Catereté* »[1048], ainsi que ses principales variations et les références phonographiques de l'utilisation de ces rythmes dans les accompagnements de *viola*[1049]. Nous voudrions souligner un aspect qui nous semble important dans la subdivision rythmique de la *Catira*. Il s'agit d'un rythme syncopé dont l'organisation suit le même principe que celui du *tresillo*, c'est-à-dire la subdivision et le regroupement des pulsations en 3+3+2. Ce motif est une caractéristique constante de l'œuvre de Guarnieri et il est souvent abordé à travers des rythmes qui proviennent des racines de la *maxixe*/*choro*/*samba*, et parfois du *baião*. Cependant, nous n'avons pas encore rencontré des publications qui abordent le 3+3+2 sous l'angle de l'influence *caipira* de la *Catira*/*Catereté*. Voici la principale cellule rythmique du genre présenté par Corrêa :



Figure 121 - Cellule rythmique du *Catereté*

Ce schéma rythmique se retrouve dans l'accompagnement de la *viola* du *catereté* « Noturno », enregistrée en 1961 par Zé Carreiro et Carreirinho[1050].

Noturno - Zé Carreiro e Carreirinho

https://youtu.be/S4s31NMCJN4?si=0PRImRlLhlUVFxVu

La première variation du *catereté* présentée par Corrêa a une similitude dans le premier temps, formé d'une croche pointée suivie d'une double croche liée au deuxième temps. Cependant, le

[1047] SALGADO, Lucas Rocha, *A viola e o caipira no século XXI : o instrumento musical e sua relação nos processos de subjetivação caipira* (La *viola* et le *caipira* au XXI[e] siècle : l'instrument de musique et sa relation avec les processus de subjectivation du caipira), mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul, 2020, p.18.

[1048] Nous allons utiliser le terme *catereté* dans cette partie de représentations des cellules rythmiques juste pour utiliser la même terminologie de Corrêa.

[1049] Voir CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017, p. 146-147.

[1050] Les informations concernant le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira* (Institut Mémoire Musicale Brésilienne), https://immub.org/album/ze-carreiro-e-carreirinho , le 13 mai 2024.

deuxième temps est légèrement différent puisqu'il est un peu plus rythmé, comme nous pouvons le voir ci-dessous[1051] :



Figure 122 - Variation rythmique du *Catereté* - I

Il est intéressant de noter que le rythme du *catereté* a été intégré à la fois dans des chansons au tempo plus lent, qui parlent de malentendus amoureux, et dans des chansons plus vivantes, au tempo plus rapide, inspirées par la danse du *catereté*. Nous présentons les deux cas ci-dessous. « *Incerteza* » est un *catereté* composé par Lauripe Pedroso et Teddy Vieira et enregistré par Souza et Monteiro en 1957[1052], dans lequel le « je » lyrique parle des incertitudes et des souffrances causées par un amour non réciproque.

Incerteza - Souza e Monteiro

https://youtu.be/ot4CNSWvC1M?si=1pfUztTF9rUWhHbY

Corrêa nous présente également un autre cas où cette même cellule rythmique est utilisée dans un tempo plus vif, révélant ainsi une plus grande influence de la danse *catereté*. Ci-dessous, nous pouvons écouter « *Gaúcho de São Borja* », un *catereté* composé par Zulmiro et Raul Torres, enregistré en 1957 par Raul Torres et Florêncio[1053].

Gaúcho de São Borja - Raul Torres e Florêcio

https://youtu.be/3X7naDgrARw?si=vHQVt0A2P9VnWzba

[1051] CORRÊA, Roberto, *op.* cit., p. 146.

[1052] Les informations concernant le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/106742/incerteza, le 13 mai 2024.

[1053] *Ibid.*, sur https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/110586/gaucho-de-sao-borja, consulté le 13 mai 2024.

La deuxième variation présentée par Corrêa comporte un changement dans le premier temps, mais elle conserve les caractéristiques du deuxième temps. Ici, nous avons une croche suivie de deux doubles croches, dont la deuxième a un accent qui fonctionne comme un appui et une liaison qui la relie à la première double croche du deuxième temps. Ce deuxième temps est constitué des mêmes valeurs que le premier temps, mais inversées, dans une sorte de palindrome, comme nous pouvons voir ci-dessous.



Figure 123 - Variation rythmique du *Catereté* - II

Dans ce cas également, Corrêa laisse des références phonographiques liées aux différents aspects de thématiques et de personnages, liés à la vitesse d'exécution. Avec « *Flor Impossível* », un *catereté* composé par Zé Carreiro et José Fortuna et enregistré en 1954 par Zé Carreiro et Carreirinho[1054], nous avons une pièce dont le thème est l'amour impossible entre le chanteur et sa bien-aimée. Notons que cette variation rythmique est jouée lentement, ce qui donne plus de poids au récit.

Flor Proibida - Zé Carreiro e Carreirinho

https://youtu.be/-VJdpv8lkrw?si=PB8rWKEg0johgyS9

Dans un autre *catereté*, plus rapide celui-ci, nous avons l'histoire des prouesses d'un bœuf indomptable appelé *Boi Vermelho*. Ce *catereté* a été composée par Sebastião Teixeira et Raul Torres et enregistré en 1953 par Raul Torres et Florêncio[1055].

[1054] Les informations relatives au genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/102205/flor-proibida, consulté le 13 mai 2024.

[1055] *Ibid.*, dans https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/110589/boi-vermelho, consulté le le 13 mai 2024.

Boi Vermelho - Raul Torres e Florêncio

https://youtu.be/0xfSyC8sNII?si=QL_nkY9qF6Kdm99j

La troisième variation rythmique est très similaire à la précédente. La seule différence, introduite par certains musiciens, est un grésillé dans la première double croche du premier temps, comme on peut le voir ci-dessous :



Figure 124 - Variation rythmique du *Catereté* - III

Cette variation est également présentée en deux versions. Dans la version à tempo modéré, nous avons le *catereté* « *Sofredor* » (le souffrant), dont le nom est déjà très suggestif : il parle des souffrances du chanteur qui chante la tristesse que lui cause un amour non réciproque. Cette pièce a été composée par Retrato, Retrói et Silva Jr et enregistrée par Retrato et Retrói en 1953[1056].

Sofredor - Retrato e Retrói

https://youtu.be/Z-pzbfOuCDk?si=5yjLVRHSP6_BkeP4

Le *catereté* « *Botina aperta no pé* », écrit par Raul Torres et enregistré par Leôncio et Leonel en 1957[1057], parle également d'amour. Cependant, le chanteur aborde ce thème d'une manière satirique et humoristique, aussi le texte est présenté dans un rythme plus rapide.

[1056] Les informations à propos le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, sur https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/157436/sofredor, consulté le 13 mai 2024.

[1057] *Ibid.*, dans https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94513/botina-aperta-no-pe, consulté le 13 mai 2024.

Botina aperta no pé - Leôncio e Leonel

https://youtu.be/De3GtO4eY8U?si=z0REfanzcChty8NN

La quatrième variation du rythme du *catereté* présentée par Corrêa est également très intéressante. Nous avons ici un flux de doubles croches presque constant, avec une petite interruption d'un quart de soupir au début du deuxième temps. Remarquons que Corrêa note avec attention les articulations sur la première, la quatrième et la septième double croche de la mesure, ce qui révèle une fois de plus la proportion du *tresillo* (3+3+2) soulignée précédemment.



Figure 125 - Variation rythmique du *Catereté* - IV

La référence phonographique donnée par Corrêa montre une utilisation très intéressante de la guitare. Lorsqu'il exécute cette cellule rythmique, le musicien le fait de manière à créer un aspect harmonique et rythmique. En d'autres termes, en plus du rôle d'accompagnement harmonique, la guitare joue également le rôle de percussion. Vous pouvez écouter ci-dessous le *catereté* « *Peão P*aulista », qui a été composé par Bento Procópio et Ado Benatti et enregistré par Tangará et Pavão do Norte en 1961[1058].

Peão Paulista - Tangará e Pavão do Norte

https://youtu.be/a_1b1lht2v0?si=n916UCcEMVfGYKme

[1058] Le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consulté sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, sur https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/168365/peao-paulista, consulté le 13 mai 2024.

Dans une autre variation rythmique, nous avons un changement dans le premier temps, maintenant composé d'une syncope, très commune dans les *maxixes* brésiliennes. Encore une fois, il n'y a pas de liaison entre le premier temps et le deuxième ; ainsi, l'aspect rythmique gagne plus d'énergie.



Figure 126 - Variation rythmique du *Catereté* - V

Dans le *catereté* « *Brasileiro* », composé par Tonico et Motinha et enregistré par Tonico et Tinoco en 1958[1059], nous avons une description du peuple brésilien et des coutumes associées à chaque région. Remarquez que la guitare joue un rôle à la fois harmonique et percussif dans la construction du rythme.

Brasileiro - Tonico e Tinoco

https://youtu.be/jvufV7d5KAg?si=JhNg0uPSizXwRpZF

Enfin, la dernière variation est très similaire à la première variation de la *catereté* que nous avons présentée précédemment. La seule différence ici est l'absence de la liaison entre le premier et le deuxième temps.



Figure 127 - Variation rythmique du *Catereté* - VI

[1059] Les informations concernant le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consulté sur le site du projet *IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira* (Institut Mémoire Musicale Brésilienne), dans https://immub.org/album/na-beira-da-tuia, consulté le 13 mai 2024.

Tout comme les deux dernières variations, la *catereté* « *Cuiabá* », composée par Vieira et Antônio Bueno et enregistrée en 1961 par Vieira et Vieirinha[1060], possède également un aspect rythmique assez prononcé.

Cuiabá - Vieira e Vieirinha

https://youtu.be/cOwgJU6Ox-k?si=a7jnlGmZl3gSwZcW

Maintenant que nous connaissons la sonorité de la *catira*, revenons à Camargo Guarnieri. Comme nous l'avons souligné au début de cette section, c'est la pianiste et musicologue Esther Bencke qui a relevé la présence de la cellule rythmique de *catira* dans le troisième mouvement de la *Sonatina n° 1* de Guarnieri. Selon elle, le compositeur développe toute la pièce à partir de trois motifs rythmico-mélodiques, qu'elle appelle x, y, z, comme le montre le schéma ci-dessous[1061] :



Figure 128 - *Sonatina* nº 1 - III. *Bem depressa* (m. 1-4), motif rythmico-mélodique « x » d'après Bencke

[1060] Les informations sur genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *Discografia Brasileira* (Discographie brésilienne) géré par l'Institut Moreira Salles, https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/162167/cuiaba, le 13 mai 2024.

[1061] Voir BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 74-75.

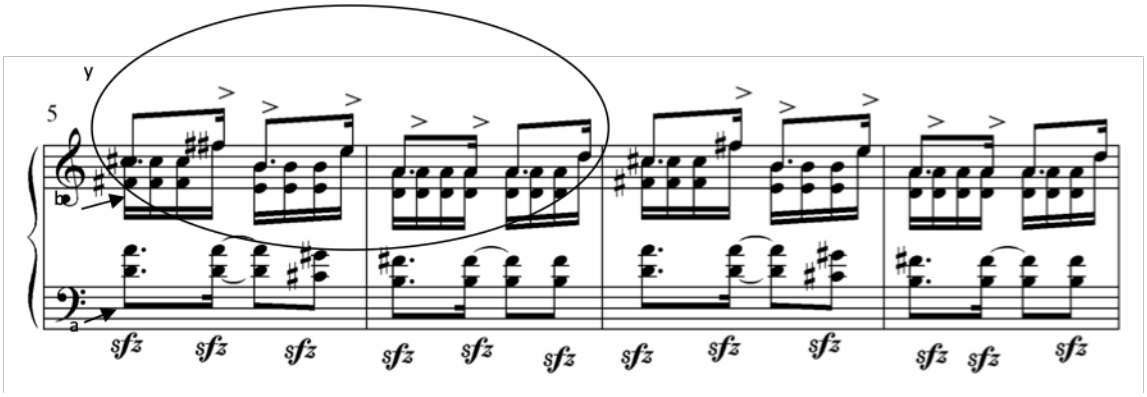
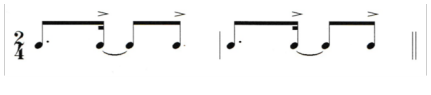


Figure 129 - *Sonatina* nº 1 - III. *Bem depressa* (m. 5-8), motif rythmico-mélodique « y » d'après Bencke



Figure 130 - *Sonatina* nº 1 - III. *Bem depressa* (m. 33-36), motif rythmico-mélodique « z » d'après Bencke

Ce qui nous intéresse ici, c'est la constante rythmique utilisée par Guarnieri pour créer du mouvement dans la pièce. En y regardant de plus près, on reconnaît la cellule rythmique de la *catira* (que nous désignerons ici comme le topique *catira*),  , déjà présente dans les mesures 2 et 4 du motif que Bencke a appelé « x ». Dans la phrase suivante, le matériau rythmico-mélodique « y », cette même cellule rythmique passe à la voix inférieure, dans le rôle d'accompagnement, et continue ainsi jusqu'à la mesure 12. Enfin, le topique *catira* reste présent dans « z », tantôt clairement identifiable, tantôt camouflé entre la voix intermédiaire et la mélodie.

Contrairement aux premier et deuxième mouvements de la *Sonatina n° 1*, le compositeur n'écrit pas beaucoup de mots en portugais. Il n'utilise ici que l'indication poétique *Bem depressa* (bien rapide, pressé) et, au début, indique un caractère *muito ritmado e marcado* (très rythmique et marqué). Il convient de préciser qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse du compositeur, datant de 1928. Âgé alors de seulement 21 ans, celui-ci venait de rencontrer son mentor Lamberto Baldi, n'avait pas encore commencé son parcours intellectuel avec Mário de Andrade et n'avait pas encore quitté le Brésil pour l'étranger. Par conséquent, les éléments rythmiques mis en évidence ci-dessus trouvent leurs racines dans le bagage musical qu'il avait acquis au cours des années à Tietê et qui se caractérise par la sonorité *caipira* (paysanne) du chant accompagné par la guitare.

Un autre élément intéressant, qui fait penser à l'influence de la sonorité *caipira* dans cette sonatine, est la façon dont Guarnieri ouvre les accords au piano. Si nous regardons les premières mesures de ce mouvement, nous constatons que la distribution des voix est basée sur la superposition d'intervalles de quintes, l'une dans la voix inférieure et l'autre dans la voix supérieure, comme nous pouvons le voir ci-dessous :



Figure 131 - *Sonatina* nº 1 - III. *Bem depressa* (m. 1-8), 1958 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 1 - III. *Bem depressa*

https://youtu.be/kj7eUnuWbME?si=ZKBNi-_iezMYGUqZ&t=397

Nous pourrions établir un parallèle entre la façon dont cette sonorité est construite (superposition de quintes, de quartes et de dixièmes) et la façon dont la *viola caipira*[1062] est accordée. Bien sûr, il est impossible de déterminer le type d'accordage auquel pensait Guarnieri car il en existe plusieurs. Ivan Vilela explique un détail intéressant et important à propos des différents accordages de ce type de *viola* :

> Contrairement à la plupart des instruments à cordes, les violas s'accordent de nombreuses manières. Neuf accordages possibles étaient présents au Portugal et sont arrivés au Brésil, et

[1062] *Viola Caipira :* instrument à cinq ou six cordes doubles métalliques.

> beaucoup d'autres se sont développés ici. On estime qu'il existe environ vingt façons d'accorder la viola au Brésil. Souvent, le paysan, l'habitant de l'arrière- pays, avec ses mains dures et calleuses à cause du travail dans les champs et avec les troupeaux, règle les cordes de façon à pouvoir jouer une partie de son répertoire avec deux doigts, voire un seul. Cela nous montre non seulement sa grande musicalité, mais aussi sa capacité créative à se réinventer face à l'adversité[1063].

Il faut pouvoir jouer efficacement de son instrument : dans ce but, les cordes sont organisées de telle manière qu'un accord puisse être obtenu en frappant toutes les cordes simultanément. Cela donne une sonorité d'accord parfait, riche en harmoniques. Comme nous ne pouvons pas identifier une seule sonorité, nous présentons les accordages que Roberto Corrêa a trouvés dans l'axe Centre-Sud, région où se trouve l'État de São Paulo[1064].

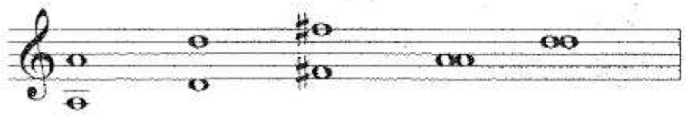


Figure 132 - *Cebolão em ré, São João, Oitavada*



Figure 133 - *Rio abaixo, Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Violada, Direta-Fogo-de-Guerra*



Figure 134 - *Boiadeira, Itabira, Do-Meio, Dos-Antigos, Criminosa*

[1063] VILELA, Ivan, « *Vem viola, vem cantando », Revista Estudos Avançados*, vol. 24, nº 69, 2010, p. 332.

« Diferentemente da maioria dos instrumentos de cordas dedilhadas, as violas possuem inúmeras afinações. Das possíveis nove afinações presentes em Portugal que vieram para o Brasil, aqui se desenvolveram muitas outras. Estima-se que existam aproximadamente vinte maneiras de se afinar a viola no Brasil. Muitas vezes o camponês, o habitante dos recônditos, com as mãos duras da lida no campo ou com as criações, afina as cordas de uma maneira que consiga tocar com dois ou apenas um dedo parte de seu repertório. Isso nos mostra não só sua forte musicalidade, como também sua capacidade criativa ao recriar sobre as adversidades que se lhe apresentam. » (Traduction libre de l'auteur).

[1064] Voir CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017, p. 37-38.

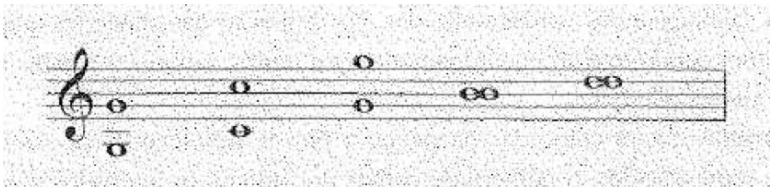


Figure 135 - *Guitarra, Meia-Guitarra*

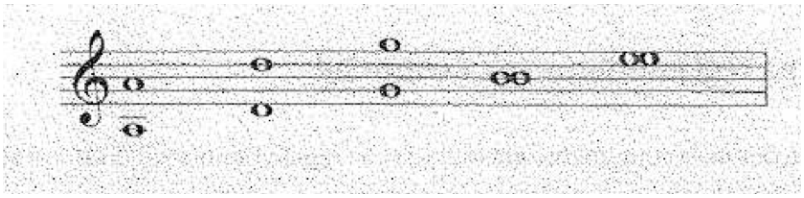


Figure 136 - *Natural, Comum, Goiano, Paulista, Oitavada, Paraguaçu*

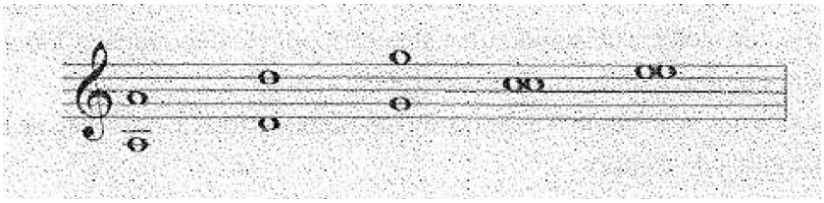


Figure 137 - *Paulistinha*

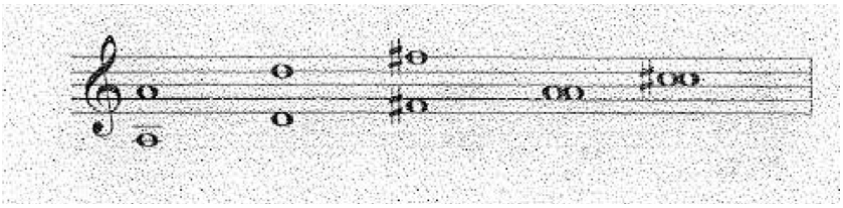


Figure 138 - *Riachão*

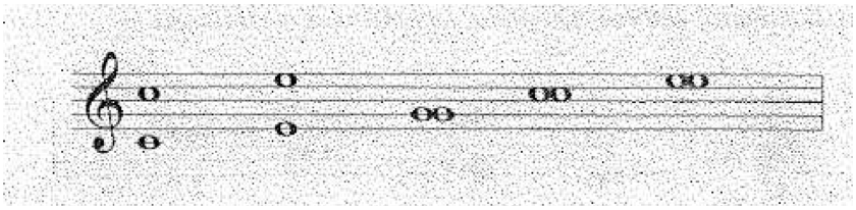


Figure 139 - *Rio-acima*

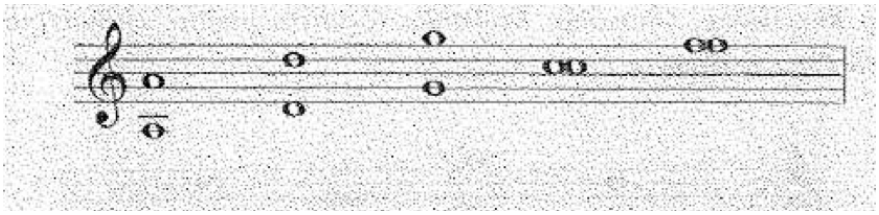


Figure 140 - *Oitavado*

Le topique *catira* ne se limite pas au troisième mouvement de cette sonatine. Le premier mouvement, *Ponteado e bem dengoso* (Improvisé et bien aimable), présente également la même cellule rythmique à la voix inférieure. Le passage est très court et le topique *catira* est présenté parmi

d'autres éléments. On peut, à notre avis, l'interpréter comme une citation de l'élément principal, qui sera introduit et développé en profondeur dans le troisième mouvement.



Figure 141 - *Sonatina* nº 1 - I. *Molengamente* (m. 78-87), 1958 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 1 - I. *Molengamente* (m. 78-87)

https://youtu.be/kj7eUnuWbME?si=BLUYZmG9LLW-nQBC&t=126

2.3. La *Polca Caipira*

Il existe dans l'écriture de Guarnieri une dernière influence rythmique du monde *caipira* que nous ne pouvons pas omettre de mentionner, même si elle est très ponctuelle : la *polca caipira*. Ivan Vilela explique qu'au tournant du XIX^{e} et du XX^{e} siècles, certains genres présents dans la musique de salon sont tombés en désuétude et ont été adoptés par le paysan *caipira* et par sa *viola :*

> Des danses comme la mazurka et la polka, tombées en disgrâce dans les salons urbains, ont trouvé leur place dans les zones rurales, où on les trouve encore aujourd'hui. Progressivement bannies des centres-villes, elles se sont déplacées vers les périphéries de ces mêmes villes et, au fur et à

> mesure que le pouvoir des autorités locales et de l'Église s'étendait, elles se sont installées dans les campagnes. C'est là qu'elles se sont établies avec l'instrument qui les accompagnait toujours et qui a été progressivement remplacé par la guitare, la *viola*. Nous constatons que le *caipira* est celui qui utilise les déchets culturels urbains et les recrée en les intégrant à sa culture. C'est peut-être pour cette raison que la ville a encore un regard désobligeant sur ce paysan qui se recrée lui-même et recrée sa culture à partir des déchets culturels urbains[1065].

Dans *A arte de pontear a viola*, Roberto Corrêa évoque brièvement la *polca caipira*, un ancien rythme qui a été adapté à la manière de jouer des paysans, donnant ainsi naissance à la *polca caipira*. Selon l'auteur, « la *polca caipira* vient des anciennes polkas (danses de Bohême) jouées par les groupes musicaux de la campagne. C'est un rythme peu utilisé par les duos de *caipira*, mais fréquent dans les *ponteados* des anciens *violeiros »*[1066]. Il est intéressant de noter que l'époque des « anciens *violeiros* » évoquée par Corrêa, qui a écrit la première édition de son livre dans les années 2000[1067], coïncide peut-être avec les années où Guarnieri a vécu avec ces *violeiros* qu'on entendait à la radio dans toute la capitale de São Paulo. En plus de ces précieuses informations, Corrêa nous livre deux cellules rythmiques utilisées dans l'accompagnement de la polka, dont l'une se retrouve dans l'œuvre de Guarnieri, comme nous le verrons plus loin. Selon l'auteur, l'accompagnement de la *polca caipira* peut se présenter comme suit :



Figure 142 - Cellule rythmique de la *polca caipira*

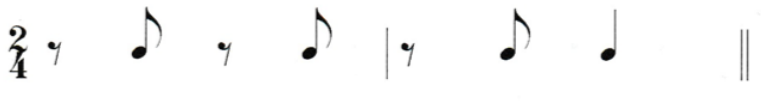


Figure 143 - Variation de la cellule rythmique de la *polca caipira*

[1065] VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 129.

« Danças como a mazurca e a polca, caindo em desuso nos salões urbanos, foram encontrar função no meio rural, aonde até hoje são encontradas. Aos poucos banidas das regiões centrais das cidades, estas manifestações caminharam para as periferias destas mesmas cidades e na medida em que o poder da administração local e da igreja se estendiam, foram daí para o campo. Lá se firmaram junto com o instrumento que sempre as acompanhou e que aos poucos também foi substituído pelo violão, a viola. Reparamos que o caipira é quem vai se utilizar do dejeto cultural urbano e recriá-lo integrando-o em sua cultura. Talvez por isso também se conserve na cidade um olhar depreciativo sobre este camponês que se recria e recria sua cultura a partir do lixo cultural urbano ». (Traduction libre de l'auteur).

[1066] CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, Éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017, p. 182.

« a polca caipira é proveniente das antigas polcas (danças da Boêmia) executadas pelas bandas de música do interior. É ritmo pouco usado pelas duplas caipiras, mas frequente nos ponteados dos violeiros antigos ». (Traduction libre de l'auteur).

[1067] CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare) éditions Viola Corrêa, Brasília, 2000.

Comme pour les autres modèles présentés dans son livre, Corrêa propose des références phonographiques qui permettent d'entendre ces motifs dans les accompagnements. Nous présentons ici l'exemple qu'il donne pour la variation du rythme de la *polca caipira*. Il s'agit de la *polca « Palavra de Peão* », qui a été enregistrée en 1966 sur le disque *Vamos falar de Brasil, novamente* par la grande Inezita Barroso[1068].



Palavra de Peão (1966) - Inezita Barroso

https://youtu.be/X7xBUi7NPbM?si=SZaLViYvVm6P4-S1

Cette chanson est un thème traditionnel recueilli par Francisco de Assis Bezerra de Menezes, dont l'auteur est inconnu[1069]. L'interprète, Inezita Barroso (1925-2015), est une figure très importante de la culture *caipira* brésilienne. Jeune fille, Inezita se rendait chez sa tante, voisine de Mário de Andrade qu'elle voyait toujours rentrer à la tombée de la nuit. Pendant ses études de bibliothécaire, elle a lu tout ce qu'Andrade avait écrit car les histoires que sa famille lui avait racontées lui avaient inspiré une grande admiration pour le poète. En outre, la maison de ses parents était pleine de musiciens *violeiros*, dont l'illustre Raul Torres[1070]. C'est ainsi qu'Inezita Barroso s'est consacrée à la recherche de la culture populaire, recueillant des chansons de la bouche du peuple et les diffusant par le biais de disques, de la radio et de l'émission télévisée *Viola, minha viola*, qu'elle anima pendant 35 ans.

Nous aimerions à présent présenter le *Ponteio n° 45 - Com alegria* (Avec joie, 1959) de Camargo Guarnieri, qui a une sonorité très similaire à celle de la chanson que nous venons d'entendre, « *Palavra de Peão* ». Nous ne pensons pas que Camargo Guarnieri ait cité cette *polca* dans son *ponteio* mais la chanson, du domaine public et d'auteur inconnu, est un exemple clair de l'univers musical qu'il a assimilé. Nous pensons qu'il s'agit d'une recréation stylisée de *« Palavra de Peão »* : on identifie le topique *polca caipira*, subtilement intégré dans l'accompagnement, et on peut

[1068] Les informations concernant le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consulté sur le site du projet *IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira* (Institut Mémoire Musicale Brésilienne), https://immub.org/album/vamos-falar-de-brasil-novamente, le 14 mai 2024.

[1069] Voir https://dicionariompb.com.br/artista/inezita-barroso/

[1070] NEPOMUCENO, Rosa, *Música caipira: da roça ao rodeio*, (Musique paysanne : de la ferme au *rodeo*) éditions Editora 34, São Paulo, 1999., p. 324.

remarquer une grande similitude mélodique entre *« Palavra de Peão »* et le texte du *Ponteio* nº 45 de Camargo Guarnieri.



Figure 144 - *Ponteio* nº 45 - *Com alegria* (m. 1-10), 1970 – éditions *Ricordi Brasileira*

Ponteio nº 45 - *Com alegria*

https://youtu.be/oPoBjyGSwJA?si=XZ1T3x33hiIuJOCW

Parallèlement à la similitude du motif mélodique, nous sommes particulièrement surpris par l'accompagnement en croches, dont l'articulation se fait toujours du temps faible au temps fort. Cela donne l'impression que l'accompagnement est joué dans la partie faible du temps. La voix intermédiaire a donc une double fonction : elle crée le moteur rythmique du morceau et soutient la mélodie principale en doublant les notes. Nous identifions ces attaques constantes de croches en contretemps au rythme utilisé dans la *polca caipira* et qualifions donc ce motif rythmique de topique *polca caipira.*

Cette même technique a été utilisée dans le *Ponteio n° 17 - Alegre* (Joyeux, 1948), où l'on retrouve une écriture similaire à celle du *Ponteio n° 45*. Dans l'exemple ci-dessous, on voit que les voix intermédiaires établissent entre elles une relation de tierce : c'est un cas de topique *terças*

caipira, dont il a été question plus haut. La voix supérieure fonctionne comme une pédale rythmico-mélodique en croches et la voix inférieure présente des attaques à contretemps, caractérisant une fois de plus le topique *polca caipira*.



Figure 145 - *Ponteio* nº 17 - *Alegre* (m. 1-7), 1956 – *Ricordi Americana - Buenos Aires*

Ponteio nº 17 - *Alegre*

https://youtu.be/YIMSUtEWw_M?si=pt_c0Z_aDadWvraK

On notera que les deux présents *Ponteios* ont des indications poétiques associées à la joie et que le compositeur a trouvé le moyen d'exprimer cette joie en utilisant une polka pleine de gaîté.

Chapitre III :
Les tambours et les renvois aux manifestations afro-brésiliennes

Dans cette partie du travail, nous aimerions nous pencher sur un élément qui attire notre attention lorsque nous écoutons les pièces rythmiques composées par Guarnieri. Comme nous l'avons vu précédemment, certaines pièces sont influencées par des danses qui étaient jouées à la guitare. D'autres ont un aspect rythmique marqué et, en fonction du type d'articulation et de la vitesse, nous pensons que l'influence provient d'autres manifestations et qu'elles évoquent d'autres instruments, tels que les tambours. Nous proposons ci-dessous quelques approches pour essayer de comprendre comment Camargo Guarnieri a assimilé l'aspect percussif, très important dans toute la musique brésilienne, et l'a intégré dans son écriture pianistique.

3.1. Le *Batuque*

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, Camargo Guarnieri est né dans la ville de Tietê, dans l'arrière-pays de São Paulo. Dans les biographies et les ouvrages consacrés au compositeur, le terme *batuque*[1071] est souvent utilisé pour évoquer les influences de la musique afro-brésilienne dans l'œuvre du compositeur, mais de manière peu attentive et très générale. Dans un article de journal que nous avons trouvé dans le travail de Klaus Wernet, qui rassemble de nombreuses interviews du compositeur et d'autres articles en l'honneur de sa carrière, l'écrivain Evanira Mendes écrit :

> Camargo Guarnieri est originaire de Tietê, la ville du *batuque*. Il était encore enfant lorsqu'il a entendu les rythmes vigoureux du *tambu*[1072] (tambour grave) et du *quinjengue*[1073] venant des collines avant d'aller se coucher. Ce furent ses premiers contacts avec la musique folklorique brésilienne, qu'il a ensuite étudiée avec le plus grand soin, comme en témoigne son œuvre[1074].

[1071] La danse est exécutée en deux rangées face à face, l'une de femmes et l'autre d'hommes, à côté desquelles se trouvent les tambours.

[1072] Tambour grave utilisé dans le *Batuque.*

[1073] Tambour aigu utilisé dans le *Batuque*.

[1074] WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri : souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), mémoire de master, Université de l'État de São Paulo, 2009, p. 270.

« Camargo Guarnieri é paulista de Tietê, a cidade do batuque. Era muito criança ainda, quando ouvia antes de dormir, os ritmos vigorosos do tambu e do quinjengue vindos do morro. Estes seriam seus primeiros contatos com a música folclórica brasileira, que mais tarde pesquisou com afinco, o que nos revela sua obra ». (Traduction libre de l'auteur).

Marion Verhaalen présente un passage intéressant dans lequel Mário de Andrade analyse le troisième mouvement de la *Sonate pour piano et violoncelle*, en soulignant des éléments de *batuque* et d'autres aspects de la musicalité de São Paulo :

> C'est un battement de tambour frénétique, avec un caractère noir de bon aloi... Camargo Guarnieri a eu l'une de ses inventions les plus curieuses dans cette Sonate. C'est lorsque, au début du deuxième thème, la basse du piano change l'ostinato qu'elle joue depuis le début en un nouvel ostinato de caractère amérindien. Cet ostinato passe ensuite au violoncelle, tandis que la basse du piano revient à l'autre ostinato initial. Et le deuxième thème arrive dans la partie la plus aiguë du clavier, en tierces *caipira*. Ainsi, si ce deuxième thème peut encore être qualifié de *batuque rural*, et si l'ostinato du piano s'inspire de la technique instrumentale des *choros* mulâtres et urbains, le violoncelle ajoute à cet amalgame son ostinato légitimement amérindien, vieux de quatre siècles, qui reprend le court mouvement mélodique du chant de l'Arara-anindé. C'est un épisode qui, outre sa magnifique beauté sonore, possède une forte symbologie, fusionnant en une seule polyphonie le *choro* mulâtre de la ville, le *batuque* noir de la campagne et la plage amérindienne. Le tout dans une douceur caressante...[1075]

Ces passages de descriptions apparemment sans intérêt fournissent une information très importante sur une pratique musicale afro-brésilienne très riche dans la ville de Tietê et sa région. Nous pensons qu'il est essentiel d'avoir connaissance de cette pratique pour comprendre certains des traits rythmiques présents dans l'œuvre de Camargo Guarnieri. C'est pour cette raison que nous allons à présent nous intéresser au *batuque*.

Tietê est un lieu connu pour sa tradition de *Batuque*. Ce fait ne peut passer inaperçu dans l'histoire d'un compositeur qui est né dans cette ville et qui fait partie d'un mouvement esthétique qui cherche à renouveler son langage musical à travers le Brésil authentique, caché dans les manifestations culturelles de l'intérieur du pays. Cette ville organise depuis 1868 une fête traditionnelle en l'honneur de *São Benedito* (Benoît le Maure), le patron des hommes noirs, qui en est à sa 156e année. À Tietê, ces festivités sont accompagnées de musique. La chercheuse Claudete de Sousa Nogueira, dont la thèse porte sur le *Batuque* de São Paulo, explique :

[1075] ANDRADE, Mário de, dans VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001, p. 343.

« É um batuque frenético, de legítimo caráter negro … Camargo Guarnieri teve uma das suas mais curiosas invenções desta Sonata. É quando à aparição do segundo tema, o grave do piano muda o obstinado em que vinha desde o princípio do tempo, num novo obstinato de caráter ameríndio. Este obstinado passa em seguida para o cello, enquanto o grave do piano retorna o outro obstinado inicial. E o segundo tema vem na parte mais aguda do teclado, em terças caipiras. Assim, se o segundo tema se diria ainda um batuque rural, e se o obstinado do piano se inspira na técnica instrumental dos choros mulatos e urbanos, o cello ajunta a esse amálgama o seu obstinado legitimamente ameríndio, de quatro séculos, repisando o pequeno movimento melódico do canto da arara Canindé. É um episódio que, além da sua magnífica beleza sonora, ficou duma simbologia veemente, fundindo numa só polifonia o choro alvi-mulato da cidade, o batuque negro do campo e a praia ameríndia. E um todo numa cariociosa suavidade … ». (Traduction libre de l'auteur).

> Actuellement, les villes de Tietê, Capivari et Piracicaba continuent d'être le théâtre de ces événements. Le Treize Mai à Piracicaba, le Samedi Alléluia à Capivari et la Fête de Benoît le Maure à Tietê sont quelques-unes des occasions où le passé et le présent se confondent dans la danse de l'*umbigada*[1076], dans la chauffe des tambours à la chaleur du feu, dans les longs couplets improvisés où hommes et femmes, jeunes et vieux (re)vivent un rituel que le temps n'a pas réussi à effacer[1077].

Les progrès technologiques nous donnent accès à un certain nombre d'enregistrements vidéo des festivités de *São Benedito* (Benoît le Maure), qui ont généralement lieu en septembre à Tietê.



Batuque en Tietê - septembre 2013

https://www.youtube.com/watch?v=3hGc0c_hmt4



Batuque en Tietê - septembre 2016

https://www.youtube.com/watch?v=igVk1-Fyd98



154ème Fête de *São Benedito* de Tietê - septembre 2022

https://www.youtube.com/watch?v=Q_lQPILkIR0

[1076] Synonyme de batuque.

[1077] NOGUEIRA, Claudete de Sousa, *Batuque de Umbigada Paulista: Memória Familiar e Educação Não-Formal no âmbito da Cultura Afro-Brasileira* (Batuque de Umbigada Paulista : Mémoire familiale et éducation non formelle dans le contexte de la culture afro-brésilienne), thèse de doctorat, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), 2009, p. 7.

« Atualmente as cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba continuam sendo espaços dessas manifestações. O Treze de Maio em Piracicaba, o Sábado de Aleluia em Capivari e a Festa de São Benedito em Tietê são algumas das ocasiões em que passado e presente se confundem na dança de umbigada, nos reaquecimentos dos tambores ao calor da fogueira, nos longos versos improvisados em que homens e mulheres, jovens e velhos (re) vivem um ritual que o tempo não conseguiu apagar ». (Traduction libre de l'auteur).

Cette danse mentionnée ci-dessus est connue sous le nom de *Batuque*, mais aussi de *Tambu* ou de *Caiumba*, selon les régions. Selon la chercheuse :

> Le *batuque de umbigada*, également connu sous le nom de *tambu* ou *caiumba*, est une manifestation culturelle apportée au Brésil par les esclaves d'origine bantoue. Avec ses instruments tels que le *Tambu*, une sorte de tambour fabriqué à partir d'un tronc d'arbre creux, le *quinzengue*, un tambour plus aigu qui marque les appuis rythmiques du tambu et qui se repose sur lui, les *matracas*, qui sont des bâtons qui frappent le tambu sur le côté opposé à la peau, les *guaiás* ou hochets métalliques en forme de cônes reliés, cette manifestation a réussi à se maintenir au fil du temps, se transmettant de génération en génération[1078].

Tout comme la musique *caipira* (paysanne) à la *viola* (guitare), le *Batuque* chante également des *modas* (chansons), selon une nomenclature qui est le résultat de la rencontre entre la culture africaine et la culture *caipira* dans les régions rurales de l'État de São Paulo[1079]. Dans *Terreiros de Tambu*[1080], un travail dédié à cette manifestation musicale, on a accès à des transcriptions mélodiques de certaines *modas*[1081] partagées par les communautés de *batuques* des villes de Tietê, Capivari, Rio Claro et Piracicaba.



Figure 146 - *Ô Moda, Terreiros de Tambú*, 2016

[1078] NOGUEIRA, Claudete de Sousa, *op. cit.*, p. 7.

« O batuque de umbigada, também conhecido como tambu ou caiumba, é uma manifestação cultural trazida para o Brasil pelos escravos de origem bantu. Com seus instrumentos como o Tambu, uma espécie de tambor feito de tronco oco de árvore; quinzengue, um tambor mais agudo que faz a marcação rítmica do tambu e nele se apóia; as matracas, que são os paus que batem no tambu do lado oposto do couro; guaiás ou chocalhos de metal em forma de cones ligados, essa manifestação conseguiu se manter através do tempo, passando de geração para geração ». (Traduction libre de l'auteur).

[1079] *Ibid*., p. 68.

[1080] BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *Terreiros do Tambu - Histórias sobre os tambores no batuque de umbigada* (Terreiros do Tambu - Histoires sur les tambours dans le batuque de umbigada), Associação Cultural Cruzeiro do Sul, Rio Claro, 2016.

[1081] voir BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, o*p. cit.*, p. 140-165.



Ô Moda

https://youtu.be/RHla5gXohBY?si=hCDijI8il-dvClUI&t=216

Ces *modas* (chansons) sont accompagnées par une batterie composée de quatre instruments différents, dont deux membranophones - le *tambu* et le *quinjengue* - et deux idiophones - la *matraca* et le *guaiá.* La chercheuse Maria Clara Bastos décrit chacun de ces instruments comme suit :

> Le **Tambu** est un tambour grave. En même temps qu'il effectue les appuis (y compris le moment de *l'umbigada*), c'est aussi l'instrument qui improvise et qui commente. Fabriqué à partir d'un tronc d'arbre sculpté, le joueur s'assoit dessus. Les batuqueiros parlent de ce tambour comme d'un instrument qu'il faut apprivoiser, et c'est la légèreté, plutôt que la force, qui permet de produire plus de son. […] Le **Quinjengue** (ou mulemba) est également un tambour, mais plus petit et au son aigu. En termes de tessiture et de phrasé, il remplit les espaces laissés par le tambu. Il est placé verticalement. [...] La **matraca** est une baguette fabriquée à partir de morceaux de bois, qui frappe le corps du tambu. Comme le tambu est long et posé horizontalement sur le sol, un autre musicien peut en jouer en même temps, produisant un son aigu. La ligne ne varie pas et se prête également au marquage, fournissant la conduite lorsque les autres sons varient. [...]Le **Guaiá** est un hochet en métal qui peut être utilisé par ceux qui chantent les modas et ceux qui les dansent.[1082].

[1082] BASTOS, Maria Clara, *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção* (Processus de composition et d'expression dans l'œuvre d'Itamar Assumpção), mémoire de master, Université de São Paulo, 2012, p. 25.

« O **Tambu** é um tambor grave. Ao mesmo tempo em que faz as marcações (do momento em que ocorre a umbigada inclusive) é também o instrumento que improvisa, e que comenta. Feito de tronco de árvore esculpido, o tocador senta-se sobre ele. Os batuqueiros se referem a esse tambor como um instrumento que tem que ser domado, sendo que o emprego da leveza, e não da força, é que resulta em produção de mais som. […] O **Quinjengue** (ou mulemba) é também um tambor, menor e com som agudo. Ele preenche, tanto na tessitura como no fraseado, os espaços deixados pelo tambu. Ele é posicionado verticalmente. […] A **Matraca**. São baquetas de madeira, feitas de pedaços de pau, que percutem o corpo do tambu. Como o tambu é extenso e posicionado horizontalmente, no chão, é possível que um outro músico possa tocá-lo simultaneamente produzindo um som agudo. Não há variação na linha e ela se presta à marcação também, suprindo a condução quando os outros sons variam. […] O **Guaiá** é um chocalho feito de metal, e que pode ser utilizado por quem canta as modas e por quem dança ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 147 - *Tambu* - *Terreiros de Tambu*



Figure 148 - *Quinjengue* appuyé sur le *Tambu* - *Terreiros de Tambu*



Figure 149 - Femme jouant la *matraca* - *Terreiros de Tambu*



Figure 150 - *Guaiá* - *Terreiros* de *Tambu*



Figure 151 - Batterie du *Batuque* : homme assis sur le *tambu*, homme jouant le *quinjenge* appuyé sur le *tambu*, homme (de dos sur la photo) jouant la *matraca* et la maître chantant la *moda* - *Terreiros do Tambu*



Figure 152 - Batterie du *Batuque* : homme assis sur le *tambu*, homme (de dos sur la photo) jouant le *quinjenge* appuyé sur le *tambu*, femme jouant la *matraca* et le maître chantant la *moda* et jouant le *guaiá* - *Terreiros de Tambu*

Les photos ci-dessus sont également extraites du livre *Terreiros de Tambu*, qui est rempli d'images illustrant la pratique du *batuque*. Cette publication constitue une riche source de matériau dédié à la préservation de la culture du *batuque* des villes de Tietê, Capivari, Piracicaba et Rio Claro. Grâce à ce contenu, nous avons eu accès à la transcription de certains motifs rythmiques du b*atuque* et à des systématisations des différents types de pratique, qui peuvent varier d'une ville à l'autre. Les instruments de la batterie ont leurs propres motifs, formant un tissu rythmique constant sur lequel les danseurs s'appuient pour effectuer leurs mouvements de danse. Voici une grille des principales cellules rythmiques de chaque instrument[1083] :



Figure 153 - Cycles rythmiques des instruments de percussion du *Batuque*

Il est intéressant de constater que la *matraca*[1084], le *quinjengue* et le *guaiá*[1085] ont des schémas rythmiques ininterrompus, alors que le *tambu* connaît plusieurs moments de silence et des interventions aux valeurs totalement libres, parfois en triolets et quelquefois en noires. Cela est dû au fait que la ligne du *tambu* a un aspect différent des autres instruments, puisqu'elle est improvisée par le joueur. Dans une déclaration recueillie par Ivan Bonifácio et Paulo Dias, le joueur de *tambu,* Romário Caxias explique :

> [Romário Caxias] Chacun joue du tambu d'une manière différente - c'est la manière du *tambuleiro*[1086]. Selon la légèreté de la main, les coups sont différents. On peut inventer des battements différents, mais il faut que ce soit en rythme, on ne peut pas s'éloigner du rythme. Nous essayons de jouer d'une manière qui ne renverse pas le danseur et qui fonctionne avec le

[1083] BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *Terreiros do Tambu - Histórias sobre os tambores no batuque de umbigada* (Terreiros do Tambu - Histoires sur les tambours dans le batuque de umbigada), Associação Cultural Cruzeiro do Sul, Rio Claro, 2016, p. 105.

[1084] *Matraca :* crécelle, instrument de percussion composé de pièces de bois mobiles, que le joueur frappe par un mouvement rotatif de la main et du bras, produisant une série rapide de claquements.

[1085] *Guaiá :* instrument folklorique idiophone à percussion. Il s'agit de petits bâtons utilisés dans le cucumbi et le maculelê à Bahia.

[1086] *Tambuleiro :* celui qui joue du *tambu*.

> *modista*[1087], vous savez ? On peut l'improviser, mais il faut que cela fonctionne avec le danseur[1088].

Dias et Bonifácio ajoutent :

> Dans la continuité de l'art de leurs pères et de leurs maîtres, les *tambuleiros* d'aujourd'hui cultivent différents styles de jeu, dont les caractéristiques nous permettent de voir la puissance de la créativité de chaque artiste dans la façon dont il organise sa musique. On pourrait dire que, dans le monde des percussions, alors que d'autres joueurs se sentent mal à l'aise lorsqu'ils s'éloignent des schémas de jeu conventionnels, les interprètes de *tambu* disposent d'une plus grande liberté pour composer leur propre style, un accent personnel. Bien entendu, ils évoluent, même dans leurs variations et improvisations, à l'intérieur des paramètres esthétiques acceptés par le groupe.[1089].

Il est intéressant de noter que dans cette liberté des *tambuleiros*[1090], ceux-ci utilisent une grande variété de combinaisons rythmiques. Nous avons constaté que le *tambu* est le seul instrument qui utilise des triolets, et en voici une illustration dans la transcription de quelques solos :

1. Mariinha[1091] :



Figure 154 - Solo de Mariinha (m. 1-16), *Terreiros de Tambú*, 2016

[1087] *Modista :* celui qui chante la *moda*.

[1088] BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *op.cit.*, p. 106.

« [Romário Caxias] O tambu, cada um toca de uma maneira - é a manha do tambuleiro. Dependendo da ligeireza da mão, tem diversos toques. Você pode inventar uma batida diferente, mais tem que ser no ritmo, não pode fugir do ritmo. A gente procura tocar de uma maneira que não vai derrubar quem está dançando e vai dar certo com o modista, entendeu ? Você pode repicar, mas tem que dar certo com quem está dançando » . (Traduction libre de l'auteur).

[1089] BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *op. cit.*, p. 106.

« Em continuidade à arte de pais e mestres, os tambuleiros atuais cultivam diferentes estilos de toque, cujos traços permitem perceber a força que tem a inventividade de cada artista na maneira como organiza sua música. Pode-se dizer que, no universo da percussão batuqueira, enquanto os demais tocadores se sentem pouco à vontade para se distanciar dos padrões convencionais de execução, os interprètes do tambu têm uma liberdade maior para compor um estilo próprio, um sotaque pessoal. Embora, bem entendido, eles evoluam, mesmo em suas variações e improvisaões, dentro de parâmetros estéticos aceitos pelo grupo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1090] Ce sont les joueurs de *Tambu*.

[1091] BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *op. cit.*, p. 124.

2. Tô[1092] :



Figure 155 - Solo de Tô (m. 29 - 44) , *Terreiros de Tambú*, 2016

3. Romário[1093] :



Figure 156 - Solo de Romário (m. 69 - 80) , *Terreiros de Tambú*, 2016

D'autres types d'accompagnement de *tambu* ont été enregistrées par le musicologue Rossini Tavares de Lima et publiées dans son ouvrage *Melodia e ritmo no folclore de São Paulo*[1094]. Voici dix types de jeu (« toques ») transcrits par l'auteur :

[1092] BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *op. cit.*, p. 129.

[1093] *Ibid.*, p. 126.

[1094] LIMA, Rossini Tavares de, *Melodia e rítmo no folclore de São Paulo* (Mélodie et rythme dans le folklore de São Paulo), éditions Ricordi, São Paulo, 1954, p. 78-79.



Figure 157 - Variations rythmiques jouées sur le *tambu*

Dans le même ouvrage, Rossini Tavares de Lima signale également la cellule rythmique du *quinjengue*, « toque 1 », et sa variation, « toque 2 » [1095] *:*

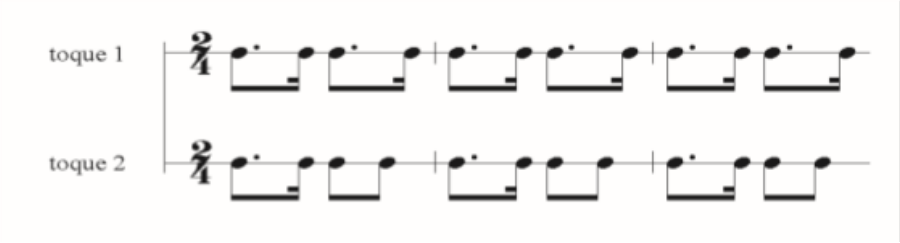


Figure 158 - Le rythme du *quinjengue* et sa variation

De même, nous avons la transcription rythmique de la *matraca*, « toque 1 », ainsi que deux variations, « toque 2 » et « toque 3 ». Nous constatons avec intérêt qu'il y a également des triolets dans la dernière variation[1096] :

[1095] LIMA, Rossini Tavares de*, op. cit.*, p. 78-79.

[1096] *Ibid.*, p. 78-79.



Figure 159 - Le rythme de la *matraca* et ses variations

Enfin, nous avons également la transcription rythmique du *Guaiá*, « toque 1 », ainsi que deux variations, « toque 2, toque 3 », comme nous pouvons le voir ci-dessous[1097] :

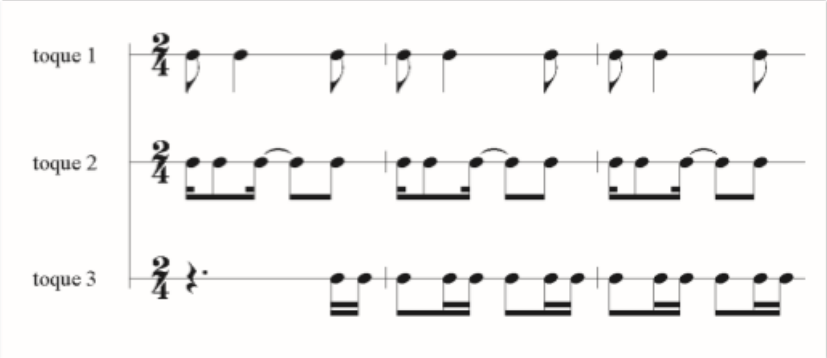


Figure 160 - Le rythme du *Guaiá* et ses variations

Ayant grandi dans cet environnement musical, Guarnieri fait vibrer le rythme percussif des tambours de sa campagne dans son écriture pianistique. Nous pensons que le contraste entre l'appui ternaire du *tambu* et le marquage binaire du *quinjengue* présenté ci-dessus illustre de nombreux cas de polyrythmie dans lesquels Guarnieri écrit des accompagnements en cellules ternaires dans des pièces à métrique binaire. À partir de maintenant, nous nous référerons à ces cas comme au « topique *batuque* ».

Avant de présenter des exemples, nous souhaitons nous attarder un peu sur le terme *batuque*. Câmara Cascudo souligne que ce terme « est un nom générique pour toutes les danses noires d'Afrique. Ce nom a été donné par les Portugais »[1098]. Renato Almeida aborde le *batuque* par son aspect onomatopéique, c'est-à-dire « l'action de battre en rythme, de faire de la *batucada*[1099] - à savoir la musique d'un instrument de percussion primitif au rythme monotone et constant, utilisé pour

[1097] LIMA, Rossini Tavares de*, op. cit.*, p. 78-79.

[1098] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 104.

« é denominação genérica para tôda dança de negros na África. Nome dado pelo português ». (Traduction libre de l'auteur).

[1099] *Batucada :* nom donné au rythme du *batuque* ; également utilisé comme synonyme de samba.

accompagner la danse »[1100]. Oneyda Alvarenga évoque l'origine africaine de la danse, Angola ou Congo, et souligne que « le *batuque* n'est presque plus utilisé. À São Paulo, on le danse encore dans certaines zones, mais il n'y a pas de documentation actuelle sur cette danse dans d'autres régions du pays »[1101]. L'auteur explique que « plutôt que de désigner une danse particulière, le mot *Batuque* est devenu courant au Brésil en tant que nom générique pour le type de chorégraphie qu'il représente ou pour les danses accompagnées d'un grand ensemble d'instruments de percussion, s'appliquant souvent aussi à cet aspect de l'accompagnement lui-même »[1102]. Oneyda Alvarenga souligne également que le terme a été progressivement remplacé par celui de *Samba*[1103]. L'une de villes qui a résisté à ce changement est la ville de Camargo Guarnieri, à propos de laquelle elle explique :

> Dans la ville de Tietê, à São Paulo, il existe une samba dans laquelle les danseurs sont disposés en lignes opposées, les hommes d'un côté, y compris les instrumentistes, et les femmes de l'autre. La chorégraphie consiste à se balancer, les solistes se succédant dans l'espace entre les deux rangées. Le texte poétique enregistré par Benedito Pires de Almeida à propos de cette samba est exactement le même qu'un *batuque* que j'ai recueilli à Minas Gerais, à la seule différence que le mot *batuque* a été remplacé par *samba*. D'après les informations verbales d'une personne qui l'a observée, je sais qu'à Tietê, on danse un *batuque* dans lequel les danseurs sont disposés de la même manière que dans cette *samba*. Il s'agit probablement d'une seule et même danse, appelée indifféremment par les deux noms[1104].

[1100] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp. - Editores, Rio de Janeiro, 1942, p. 156.

« ato de bater com ritmo, de fazer batucada - a uma música de instrumento primitivo, de percussão um ritmo monótono e constante, servindo para acompanhar a dansa ». (Traduction libre de l'auteur).

[1101] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2ème édition, éditions Duas Cidades, São Paulo, 1982, p. 148.

« O Batuque está quase em desuso. Em São Paulo ainda o dançam em certas zonas, mas não existe nenhuma documentação atual sobre ele em outras regiões do país ». (Traduction libre de l'auteur).

[1102] *Ibid.*, p. 151-152.

« mais do que como designação de uma dança particular, a palavra Batuque tornou-se corrente no Brasil como nome genérico do tipo coreográfico que ela representa ou das danças acompanhadas por forte instrumental de percussão, aplicando-se também frequentemente a esse próprio acompanhamento ». (Traduction libre de l'auteur).

[1103] *Ibid.*, p. 152

[1104] *Ibid.*, p. 156.

« Na cidade paulista de Tietê existe um Samba, em que os dançarinos se dispõem em fileiras opostas, homens de um lado, inclusive os instrumentistas, mulheres de outro. A coreografia consta de meneios, havendo solistas que se sucedem no espaço entre as duas fileiras. O texto poético registrado por Benedito Pires de Almeida ao se referir a esse Samba, é exatamente o mesmo de um Batuque que colhi em Minas Gerais, apenas com a substituição da palavra Batuque por Samba. Por informação verbal de pessoa que o observou, sei que em Tietê se dança um Batuque em que a disposição dos dançarinos é igual à desse Samba. Provavelmente os dois serão uma coisa só, chamada indiferentemente por ambos os nomes ». (Traduction libre de l'auteur).

On trouve aussi des ouvrages dans lesquels le *batuque* est traité comme un synonyme ou un apparenté très proche du *jongo*[1105], une autre danse accompagnée par le tambour. Eduardo Conegundes Souza souligne que :

> Selon Manzatti, à São Paulo, les manifestations dérivées des *batuques* africains, dans le cadre d'interrelations culturelles, constitueront le trinôme qui forme la *samba rurale* à São Paulo - *Samba de Bumbo*, *Samba Lenço* et *Batuque de Umbigada* ou *Tambu*. Le jongo, présent dans toute le Vale do Paraíba (la vallée de la Paraíba) à São Paulo et Rio de Janeiro, peut également être une manifestation de cette formation culturelle[1106].

Dans une autre source, cette fois dans un ouvrage consacré au *jongo*, il y a une référence au type de *jongo* joué à Tietê :

> À Tietê, par exemple, le *batuque* (nom spécifique donné au *jongo* dans la région) a été spécialement promu le 15 mai 1943 par Afonso Dias, professeur de musique à l'école normale de la ville, avec le soutien du maire de la ville. Dias était fier d'être « descendant des esclaves de Camargos » et en 1952, il a même publié un article sur le sujet dans la *Revista Folclore*. L'auditoire était spécial ce soir-là : des professeurs et des étudiants de la Faculté de philosophie, de sciences et de lettres de São Paulo[1107].

Comme nous pouvons le constater, le terme *batuque* est utilisé dans différents sens. Il peut avoir une référence onomatopéique, mais il peut aussi être utilisé de manière générale pour caractériser les accompagnements de tambour et même pour parler des familles rythmiques qui ressemblent au *jongo*. Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, il est très difficile d'identifier les rythmes de *viola caipira* (guitare) avec lesquels Camargo Guarnieri dialogue dans ses compositions. Cela est peut-être dû au simple fait que le compositeur n'a jamais abordé ouvertement le sujet de l'influence rythmique populaire dans ses compositions. Cependant, le texte musical livre des indices très importants. Ainsi, l'utilisation des rythmes *batuques* établit une relation avec la pratique folklorique

---

[1105] Le jongo est une danse afro-brésilienne du Sud-Est du pays (États de Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espiritu Santo et Sao Paulo), jouée au rythme de trois tambours et de chants entonnés en chœur.

[1106] SOUZA, Eduardo Conegundes de, *Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade* (Roda de Samba : l'espace de mémoire, l'éducation non formelle et sociabilité), mémoire de master, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), 2007, p. 52.

« Segundo Manzatti em São Paulo as manifestações derivadas dos batuques africanos em meio a esse processo de inter-relações culturais irão constituir o trinômio formador do que aqui estamos chamando de samba rural paulista - Samba de Bumbo, Samba Lenço e Batuque de Umbigada ou Tambu. O jongo presente por todo o vale do Paraíba paulista e fluminense também pode ser uma manifestação que estaria na base dessa formação cultural ». (Traduction libre de l'auteur).

[1107] LARA, Silvia Hunold, PACHECO, Gustavo, *Memória do Jongo : As gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949* (Mémoire du Jongo : les enregistrements historiques de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949), éditions Folha Seca, Rio de Janeiro, 2007, p.87-88.

« Em Tietê, por exemplo, o *batuque* (nome específico dado ao jongo na região) havia sido especialmente promovido, em 15 de maio de 1943, pelo professor de música da Escola Normal da cidade, Afonso Dias, com apoio do próprio prefeito da cidade. O referido professor se orgulhava de "descender dos escravos dos Camargo" e, em 1952, chegou a publicar um artigo sobre o tema, na *Revista Folclore*. O público era especial naquela noite: os professores e estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo ». (Traduction libre de l'auteur).

tant dans l'aspect le plus général du *batuque* comme battement, comme percussion, comme énergie qui se transforme en danse, que dans les aspects plus spécifiques liés au comportement des cellules rythmiques ternaires et à leur relation avec la métrique binaire d'une pièce donnée. Nous nous référerons à ces éléments sous l'appellation de « topique *batuque* ».

Notre vision de l'influence du *batuque* sur la vie de la communauté de Tietê trouve également un écho dans d'autres travaux. La chercheuse Maria Clara Bastos évoque l'importance de cette pratique musicale pour la formation de l'imaginaire sonore d'un autre natif de Tietê très important dans l'histoire de la musique brésilienne : Itamar Assumpção (1949-2003)[1108]. Ce musicien a fait partie d'un mouvement d'avant-garde à São Paulo des années 1980-90, très expérimental dans le domaine de la chanson brésilienne. Compositeur, chanteur et contrebassiste, Assumpção utilise son instrument dans ses créations musicales :

> La contrebasse est l'instrument à cordes le plus percussif. C'est un instrument percussif qui donne des notes, et ce qui m'intéresse, c'est la possibilité de rythme, parce que mon métier, c'est le rythme. La contrebasse m'a donné une plus grande possibilité de phrasé. Parfois, je ne compose même pas sur la guitare [...] je compose pour la contrebasse. De cette façon, il n'y a pas d'harmonie, pas d'accords, ce sont seulement des notes[1109].

À partir de cette approche d'un instrument qui fournit une base « rythmico-mélodique », le compositeur crée des contrepoints mélodiques entre la voix et la ligne de basse. Il crée également un réseau de polyrythmies avec les instruments qu'il utilise dans ses arrangements. En ce qui concerne son processus de composition, Maria Clara Bastos explique :

> Il existe une similitude particulièrement intéressante entre l'instrumentation utilisée dans les *Batuques de Umbigada* et celle qu'Itamar utilise dans ses propres compositions et arrangements. Dans les *Batuques*, le tambour grave (le tambu) est celui qui « parle » et qui improvise. Les instruments aigus maintiennent la conduite tandis que le tambour grave est celui qui parle et dialogue, « argumente ». Dans la musique d'Itamar, ce rôle est joué par la contrebasse (un

---

[1108] Francisco José Itamar de Assumpção (Tietê, São Paulo, 1949 - São Paulo, São Paulo, 2003). Compositeur, chanteur, guitariste et contrebassiste. La relation d'Itamar Assumpção avec les traditions afro-brésiliennes et le mouvement d'avant-garde de São Paulo lui a permis de développer une carrière basée sur le mélange des genres et l'expérimentation du rythme et de la parole chantée.

« Francisco José Itamar de Assumpção (Tietê, São Paulo, 1949 - São Paulo, São Paulo, 2003). Compositor, cantor, violonista e baixista. A relação de Itamar Assumpção com as tradições afro-brasileiras e com o movimento da vanguarda paulista permitiram uma trajetória baseada na mistura de gêneros e nas experimentações de ritmo e da fala cantada, além disso, suas interpretações nas gravações e nas apresentações ao vivo se encontram com a performance ».(Traduction libre de l'auteur)

Consulté le 30 mai 2024, disponible sur https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12536/itamar-assumpcao

[1109] ASSUMPÇÃO, Itamar, dans BASTOS, Maria Clara, *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção* (Processus de composition et d'expression dans l'œuvre d'Itamar Assumpção), mémoire de master, Université de São Paulo, 2012, p. 21.

« O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é o ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. Às vezes nem componho no violão.[...] componho para o contrabaixo. Assim não há harmonia, acorde, são só notas ». (Traduction libre de l'auteur)

> instrument de tessiture grave). C'est celle-ci qui fait le contrepoint entre la mélodie et les mots des poèmes. À tel point que certaines de ses chansons ne peuvent être interprétées, sans compromettre la compréhension, qu'avec l'intonation de la mélodie en contrepoint avec la ligne de basse. Ainsi, lorsqu'Itamar opte pour des sons graves, il dessine une gamme de fréquences qui sera toujours présente, une tessiture, comme s'il s'agissait d'une voix qui dirait quelque chose au-delà des mots[1110].

La contrebasse d'Itamar se trouve ainsi dans un lieu de discours similaire à celui du *tambu* du batuque, c'est-à-dire qu'elle est une voix de discours, la voix libre qui improvise. Dans ce processus créatif, l'autrice souligne qu'« Itamar utilise souvent des figures rythmiques ternaires superposées à des figures binaires à des moments précis de l'arrangement, ce qui rappelle beaucoup ce qui se passe dans les batuques »[1111]. Maria Clara Bastos insiste également sur l'idée de la cellule ternaire comme élément issu du batuque, dont la fonction est de créer des polyrythmies[1112]. Voici une transcription des cellules rythmiques jouées par chaque instrument dans les *batuques*, telles qu'elle les présente[1113] :

[1110] BASTOS, Maria Clara, *op. cit.*, p. 20.

« Ocorre uma semelhança especialmente interessante entre a instrumentação presente nos Batuques de Umbigada e aquela que Itamar utiliza em suas próprias composições e arranjos. Nos Batuques o tambor grave (o tambu) é aquele que "conversa" e que improvisa. Os instrumentos agudos mantêm a condução enquanto o grave é quem fala e dialoga, "argumenta". Na música de Itamar esse papel é desempenhado pelo contrabaixo (instrumento de tessitura grave). É ele quem se contrapõe à melodia e às palavras dos poemas que são veiculados. Tanto é assim que algumas de suas canções podem ser executadas, sem haver comprometimento da inteligibilidade, somente com a entoação da melodia em contraponto com a linha de baixo. Portanto, quando Itamar opta por sons graves, desenha uma faixa de frequência que estará sempre presente, uma tessitura, como se fosse uma voz dizendo algo além das palavras ». (Traduction libre de l'auteur).

[1111] *Ibid.*, p. 25.

« Itamar utiliza diversas vezes figuras rítmicas tercinadas sobrepostas a figuras binárias em momentos específicos de arranjo, lembrando muito o que ocorre nos batuques ». (Traduction libre de l'auteur).

[1112] *Ibid.*, p. 85.

[1113] *Ibid.*, p. 24.

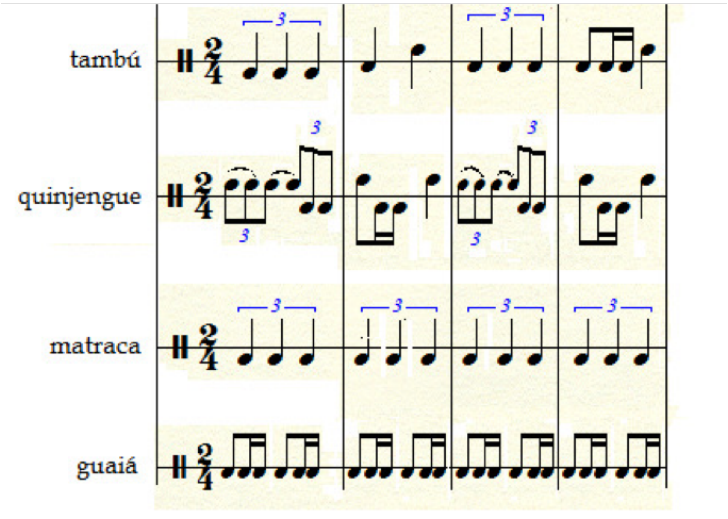


Figure 161 - Cellules rythmiques du *Batuque* présentées par Bastos

À la différence des transcriptions de Rossini Tavarez de Lima que nous avons vues précédemment, il est intéressant de noter que Maria Clara Bastos souligne aussi les aspects ternaires présents dans les cellules rythmiques de la *matraca* et du *quinjengue*. Selon elle, Itamar Assumpção a une façon de concevoir la contrebasse qui, en de nombreuses occasions, est une référence directe au *batuque*, en particulier au *tambu*. Sur ce point, elle explique :

> La contrebasse nous ramène aux tambours africains (qu'il s'agisse du tambour *umbigada* ou de l'umbanda) et à la question de l'additivité des cellules rythmiques présentes dans la musique africaine (question que nous avons déjà abordée), qui interfère avec la perception de la métrique du morceau, élargissant ou comprimant la sensation de la durée des mesures, et la perception de la pulsation de base[1114].

Elle présente également un exemple dans lequel il est possible d'entendre une utilisation de la contrebasse qui fait référence au triolet du *tambu*, créant ainsi une polyrythmie avec la mélodie, celle-ci binaire, et donnant plus d'horizontalité au discours de la base qui soutient l'ensemble. Ci-dessous, « Luzia », une chanson composée par Itamar Assumpção en 1980 et enregistrée sur le disque *Beleléu, Leléu, eu - Itamar Assumpção e Banda Isca De Policia.*[1115].

[1114] BASTOS, Maria Clara, *op. cit.*, p. 80

« O contrabaixo nos remete aos tambores africanos (quer seja dos batuques de umbigada ou da umbanda) e à questão aditividade das células rítmicas presente na musica africana (questão também já apresentada) que interfere na percepção da métrica da canção, expandindo ou comprimindo a sensação de duração dos compassos, e na percepção do pulso básico ». (Traduction libre de l'auteur).

[1115] Les informations sur le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira* (Institut Mémoire Musicale Brésilienne), https://immub.org/compositor/itamar-assumpcao, le 30 mai 2024.



Figure 162 - *Luzia* (1980) - Itamar Assumpção

Luzia (1980) - Itamar Assumpção

https://youtu.be/V1BDQxxccGo?si=ym_-TlZ2sqTedDLm&t=28

Quittant le domaine de la chanson pour entrer dans celui de la musique de concert, nous trouvons un cas de citation directe du *tambu* et de l'univers de Batuque de Tietê dans le *Suíte Sinfônica Paulista* (1955) du compositeur César Guerra-Peixe. Cette œuvre est composée de quatre mouvements : I. *Catereté*, II. *Jongo*, III. *Recomenda de Almas*, IV. *Tambu,* où les références folkloriques sont déjà données par les titres de chaque mouvement. Dans un travail consacré à l'analyse de la représentation folklorique dans cette œuvre[1116], le chef d'orchestre Carlos Eduardo Fecher présente des informations importantes, qui non seulement nous aident à comprendre l'utilisation des rythmes de tambour au sein du tissu orchestral, mais éclairent également l'exemple précédent d'Itamar Assumpção que nous venons d'évoquer. En outre, son approche a guidé notre compréhension du traitement du matériau musical du *tambu* dans l'écriture de Camargo Guarnieri. L'auteur souligne la manière dont Guerra-Peixe mélodise les motifs rythmiques provenant des percussions de la musique populaire. Selon lui, cette transposition du rythmique au mélodique est un procédé très présent dans la technique des compositeurs brésiliens :

> Du père José Maurício à Henrique Oswald, il a été assez facile d'écrire des pièces en allegro, presto, vivacissimo, etc. Mais dans ce qu'on appelle le « nationalisme », les compositeurs ont rencontré des problèmes qui sont loin d'être résolus. Ils structurent généralement un schéma rythmique dans la percussion, avec un caractère de battement, et y ajoutent la mélodie harmonisée ; et s'ils n'écrivent pas le *batuque*, il semble qu'ils ne savent pas comment résoudre

[1116] FECHER, Carlos Eduardo, *Suite Sinfônica n°1 - «Paulista » de Guerra-Peixe : um estudo da orquestração como retrato do folclore* (Suite symphonique n° 1 de Guerra-Peixe - « Paulista » : une étude de l'orchestration comme portrait du folklore), mémoire de master, Université fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005

> la question du caractère des mouvements rapides… La voie à suivre est peut-être de *mélodiser* la percussion, une expérience qui a fonctionné de manière satisfaisante dans les œuvres de l'auteur de ces lignes. En d'autres termes, il s'agit de transformer le plus possible le matériau rythmique de la percussion en valeurs sonores en termes de mélodie et/ou de passages rythmico-mélodiques. Le batuque le plus élémentaire, le plus banal, voire le plus médiocre, peut se transformer en pièce artistique, dès lors que l'on oublie qu'une composition musicale ne consiste pas seulement à utiliser le matériau sonore tel qu'il est dans son origine populaire. En d'autres termes, [il s'agit de] donner un sens esthétique à la matière première[1117].

Le chercheur présente également une transcription rythmique du rythme du *tambu* réalisé par Antonio Guerreiro Faria et la compare avec un passage de quatrième mouvement de la *Suíte sinfônica Paulista*, *Tambu*[1118]. On voit ainsi la manière dont Cesar Guerra-Peixe stylise, ou plutôt « mélodise », un motif rythmique provenant des *tambus* du *batuque*.



Figure 163 - Transcriptions rythmiques de *Tambu* extraites de *l'Apostila de Composição* (Cahier de composition) de César Guerra-Peixe



Figure 164 - César Guerra-Peixe, *Suíte Sinfônica* n° 1 - *Paulista*, IV. *Tambu* (m. 14-15),

[1117] GUERRA-PEIXE, César, dans FECHER, Carlos Eduardo, *op.cit*., p. 80.

« Do Pe. José Maurício até Henrique Oswald houve bastante facilidade no sentido de serem escritas peças em alegro, presto, vivacíssimo etc. Mas no chamado "nacionalismo" os compositores encontraram problemas que estão longe de serem solucionados. Habitualmente estruturam um esquema rítmico na percussão, de caráter batuqueiro e acrescentam a isso a melodia harmonizada; e se não escrevem o batuque parece que ignoram como solucionar a questão do caráter próprio a andamentos vivos... Talvez o caminho seja *melodizar* a percussão, experiência que tem resultado satisfatório nas obras do autor dessas linhas. Ou seja, transformar o material rítmico da percussão em valores sonoros em termos de melodia e/ou passagens rítmico-melódicas do quanto for possível. O batuque mais elementar, rebarbativo ou mesmo medíocre, poderá ser transformado numa peça artística, uma vez esquecido que uma composição musical não se resume no mero aproveitamento do material sonoro tal como se encontra na sua origem popular. Noutras palavras, dar sentido estético à matéria bruta ». (Traduction libre de l'auteur).

[1118] *Ibid.*, p. 80.

Suíte Sinfônica n° 1 - *Paulista*, IV. *Tambu*, César Guerra-Peixe

https://youtu.be/4AEKjkq53Qs?si=gtYU4UGXOIue859s&t=135

Voici la grille d'orchestre pour ce même passage. Remarquez que les violoncelles et le basson ont les seules parties écrites en 12/8 alors que toutes les autres sont en 4/4.



Figure 165 - César Guerra-Peixe, *Suíte Sinfônica* n° 1 - *Paulista*, IV. *Tambu* (m. 14-15),

Il est intéressant de noter que dans l'œuvre dédiée à Itamar Assumpção comme dans celle de Guerra-Peixe, l'influence de *batuque* est abordée sous l'aspect ternaire lié aux variations du *Tambu.* Dans le cas d'Assumpção, la contrebasse est utilisée comme un élément libre, qui sert de base à l'ensemble mais qui est aussi mélodique et responsable de la création d'une polyrythmie grâce à ses cellules ternaires. Dans le cas de Guerra-Peixe présenté ci-dessus, l'aspect ternaire des rythmes des tambours est présenté par le regroupement des croches, qui ne sont pas nécessairement en relation polyrythmique avec les autres voix mais créent une polymétrie. Dans les deux cas, les auteurs ont mis l'accent sur l'aspect ternaire qui découle de l'influence des improvisations des *tambuleiros* (joueurs de *tambu*).

Nous pensons que les deux cas se rencontrent dans l'œuvre de Guarnieri. Les pièces présentées ci-dessous présentent des aspects polyrythmiques et polymétriques, caractéristiques que nous croyons intrinsèquement liées au *batuque*. Nous estimons que, à chaque fois que Guarnieri utilise un *moto* perpétuel avec un groupe ternaire, il crée une polymétrie entre la mélodie et l'accompagnement, faisant ainsi référence aux tambours du *batuque*. De même, lorsqu'il utilise des triolets, que ce soit dans la mélodie ou dans l'accompagnement, par opposition à des structures rythmiques binaires bien marquées, nous pensons qu'il fait référence aux *tambus* du *batuque*.

Dans la première pièce qui ouvre son cycle d'études pour piano, Camargo Guarnieri aborde d'emblée l'une des caractéristiques qui, sur le plan technique, est très présente dans son œuvre et, sur le plan musical, est intrinsèquement liée à la tradition des tambours de la musicalité brésilienne. Dans le cas du cycle d'études, nous pensons que le compositeur a les deux approches à l'esprit, et c'est peut-être pour cela que ces pièces se révèlent beaucoup plus difficiles techniquement et musicalement que celles des autres cycles. Peut-être est-ce simplement parce que Guarnieri a consacré beaucoup de temps à la composition de chacune de ces études, contrairement aux cycles d'*Improvisos*, dont nous avons vu que les pièces sont de véritables improvisations. Dans ces *improvisos*, il y a au moins un élément, généralement l'accompagnement, qui est stable, formé d'accords lents, sur lequel la mélodie se développe doucement, avec plusieurs notes de repos. Quant aux études, nous savons que le compositeur a composé la première en 1949 et la dernière en 1988, et qu'il ne s'est donc pas pressé d'en terminer le cycle ; au contraire, chaque pièce a été composée avec soin. Son *Estudo* nº 1 – *Deciso* (Décidé), composé en 1949, est une pièce virtuose, où le matériau musical est constitué de deux lignes indépendantes. La voix supérieure présente un flux ininterrompu de doubles croches dont les notes sont des renversements d'accords. La voix inférieure présente des croches, dont les notes définissent des accords de neuvième. L'association de l'articulation, de la vitesse et de la différence de métrique entre la ligne supérieure et la ligne inférieure confère à l'œuvre un caractère rythmique très marqué :



Figure 166 - *Estudo* nº 1 - *Deciso* (m. 1-11), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Estudo nº 1 - *Deciso* (m. 1-11)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=w6OiWRl8qQR2YVnW&t=6

On voit que, au moins dans l'indication, la métrique est binaire, mais les voix se développent d'une autre manière. Dans la voix inférieure, nous avons un groupement en croches qui est principalement ternaire, alors que la voix supérieure a des divisions en doubles croches qui suivent une logique complètement différente. Nous évoquerons ci-dessous quelques-uns des motifs qui apparaissent dès le début de la pièce.

Regroupements tous les 3 doubles croches :



Figure 167 - *Estudo* nº 1 - *Deciso* (m. 1-2), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Regroupements tous les 4 doubles croches :



Figure 168 - *Estudo* nº 1 - *Deciso* (m. 1-2), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Regroupements par motifs composés de 3+2+2 :



Figure 169 - *Estudo* nº 1 - *Deciso* (m. 5-7), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Dans l'*Estudo* nº 6 – *Impetuoso* (Impétueux), une pièce du même cycle composée en 1962, nous avons un cas intéressant d'utilisation d'un motif rythmique de 3+2 croches qui est utilisé comme un *moto* perpétuel sur la métrique binaire 2/2, avec pour résultat un déplacement métrique constant. Les voix sont séparées de deux octaves, les lignes supérieur et inférieure à l'unisson jouées de manière rythmique et bien marquées, comme l'indique le compositeur dans la première mesure.



Figure 170 - *Estudo* nº 6 - *Impetuoso* (m. 1-8), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo nº 6 - *Impetuoso* (m. 1-8)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=li97XH3X1xVP0vY2&t=666

Ce schéma rythmique est maintenu pendant une page et demie, de sorte qu'au moment où la mélodie arrive, l'auditeur a déjà intégré et normalisé le schéma métrique de l'accompagnement. La mélodie alterne entre le groupement 3+2+3 et parfois le fameux 3+3+2, très courant dans la musique brésilienne, de sorte qu'elle semble libre et non intrinsèquement liée au support de la voix inférieure. Dans cette étude, Guarnieri a recours à une caractéristique qu'il utilise très souvent, à savoir la présentation de la mélodie à la voix supérieure, puis sa nouvelle présentation ultérieure à la voix inférieure. Ci-dessous, nous pouvons voir les deux cas.



Figure 171 - *Estudo* nº 6 - *Impetuoso* (m. 20 - 25), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo nº 6 - *Impetuoso* (m. 20 - 25)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=VqH7bd6YaaJ3CcmA&t=688



Figure 172 - *Estudo* nº 6 - *Impetuoso* (m. 59 - 64), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo nº 6 - *Impetuoso* (m. 59 - 64)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=GLMMPFSOjcDV_CyR&t=730

Dans l'*Estudo* nº 9 – *Furioso* (Furieux), également composé en 1962, nous avons un cas très intéressant de motifs rythmiques du *batuque*. Au départ, les deux voix ont le même schéma rythmique et le même matériau mélodique : des arpèges, mais elles pas à l'unisson comme dans l'*Estudo* nº 6. Cette fois-ci, il y a un décalage d'un demi-ton : la voix supérieure est un demi-ton plus haut que la voix inférieure. Les accords de trois notes (fondamentale, quinte et neuvième) créent un groupement ternaire qui déplace le schéma métrique, oscillant entre 3/4 et 2/4.



Figure 173 - *Estudo* n° 9 - *Furioso* (m. 1-8), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo n. 9 - *Furioso* (m. 1-8)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=9l1wSesd1LDx0kul&t=1118

Tout au long de cette étude, le compositeur crée d'autres motifs rythmiques, toujours avec l'idée d'alterner des schémas ternaires avec les binaires, comme nous pouvons le voir ci-dessous :



Figure 174 - *Estudo* nº 9 - *Furioso* (m. 18-23), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo nº 9 - *Furioso* (m. 18-23)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=fWSgfNUZ_fhLZH-d&t=1139

Pendant une grande partie de cette étude, l'auditeur est plongé dans différents types de formules d'accompagnement, ce qui crée une sonorité fort intéressante en raison de la variété des motifs rythmiques et de l'effet créé par le décalage d'un demi-ton entre la voix supérieure et la voix inférieure. Dans la mesure 43, une mélodie s'affirme au milieu de ce tourbillon de doubles croches. Notons que la relation entre croches et doubles croches suit des logiques différentes. Si nous observons la mesure 44, dont l'indication métrique est 6/16, nous constatons que la voix supérieure suit une logique binaire, tandis que l'accompagnement suit un groupement ternaire.



Figure 175 - *Estudo* nº 9 - *Furioso* (m. 43-47), 1969 – éditions *Ricordi Brasileira*

Estudo nº 9 - *Furioso* (m. 43-47)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=sB43LZN9lKeiKZRe&t=1165

Nous aimerions présenter un autre cas où Guarnieri utilise des motifs rythmiques dans la construction du discours mélodique. Dans le *Ponteio* nº 2 - *Raivoso e ritmado* (En colère et rythmé), composé en 1931, nous avons une métrique en 5/4 dans laquelle l'accompagnement est un ostinato formé de deux lignes, la première étant un *moto* perpétuel de croches organisées en groupes de 3 et la seconde étant la ligne de basse formée de valeurs plus longues. L'association de ces deux lignes crée un motif rythmique de 3+3+3+1 croches, selon le même principe que nous avons rencontré dans les études précédentes. La mélodie, quant à elle, est constituée de courts motifs mélodiques en triolets de noires qui se terminent toujours par des notes longues. Nous avons ainsi un cas de polyrythmie très similaire à celui d'Itamar Assumpção, dont les figures ternaires font référence à l'appel du *tambu* (tambours grave utilisé dans le *batuque*). Dans ce *ponteio*, Guarnieri stylise ce « chant de tambour » en le présentant d'abord dans la voix supérieure, et ce n'est qu'ensuite que le chant vient dans la région basse de la tessiture à laquelle il appartient. Voici la présentation de la mélodie sous ses deux formes :



Figure 176 - *Ponteio* nº 2 - *Raivoso e ritmado* (m. 1-6), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 2 - *Raivoso e ritmado* (m. 1-6)

https://youtu.be/3P8oRyj03Lk?si=Bvb980RVvdAZC73y

Le début de la mélodie dans le grave est marqué par le *fortissimo*, comme le montre la mesure 24.



Figure 177 - *Ponteio* nº 2 - *Raivoso e ritmado* (m. 22-27), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 2 - *Raivoso e ritmado* (m. 22-27)

https://youtu.be/3P8oRyj03Lk?si=hJ-SijX9Jsv1k7gK&t=38

Il existe un cas très intéressant d'utilisation du topique *batuque*, très stylisé car le discours est imprégné d'expressivité romantique : Dans l'*Estudo* nº 3 - *Appassionato*, composé en 1949, l'accompagnement est à la voix supérieure et la mélodie principale à la voix inférieure. Notons que le compositeur articule l'accompagnement toutes les huit doubles croches, mais celles-ci sont organisées à l'intérieur de chaque liaison selon un schéma 3+3+2, comme pour les *matracas*[1119] du *batuque*. La voix inférieure, à son tour, présente une ligne dans laquelle nous retrouvons les mêmes triolets de noires que dans le *Ponteio* nº 2. Le choix de la tessiture de basse pour la mélodie principale en triolets est déjà une référence directe aux tambours *tambu*, comme on peut le voir ci-dessous :



Figure 178 - *Estudo* nº 3 - *Appassionato* (m. 1-3), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

[1119] *Matraca :* crécelle, instrument de percussion composé de pièces de bois mobiles, que le joueur frappe par un mouvement rotatif de la main et du bras, produisant une série rapide de claquements.

Estudo nº 3 - *Appassionato* (m. 1-3)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=QkDFz6elmrRVR55J&t=206

Bien que, comme l'étude s'intitule *Appassionato*, le caractère dansant du *batuque* ne soit pas évident, on y remarque des aspects rythmiques inhérents à la musicalité brésilienne. Dans la deuxième partie, le rythme est un peu plus perceptible car l'accompagnement passe à la voix basse et se construit sur un ostinato formé par le motif rythmique de 3+3+3+4 doubles croches.



Figure 179 - *Estudo* nº 3 - *Appassionato* (m. 21-24), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Estudo nº 3 - *Appassionato* (m. 21-24)

https://youtu.be/uEu-ekS6U8s?si=v_fbHH-a60bPxVui&t=256

Nous considérons que les cas exposés ci-dessus présentent des constantes rythmiques qui trouvent leur origine dans le tissu rythmique des tambours que Guarnieri a assimilé à Tietê. Toutes ces pièces possèdent des motifs ternaires stylisés qui sont utilisés sous forme d'ostinato, créant ainsi

un effet polymétrique par rapport à la métrique principale, et cet aspect ternaire est parfois présenté aussi dans la ligne mélodique, établissant une polyrythmie par rapport à l'accompagnement. Nous y voyons l'utilisation d'un topique *batuque*, puisque ces procédures se réfèrent à des pratiques liées à l'univers du *Batuque* de Tietê.

Nous voudrions également souligner un aspect intéressant des indications poétiques utilisées par Guarnieri pour ces pièces. *Raivoso* (en colère, *Ponteio* nº 2), *Furioso* (furieux, *Estudo* nº 9), *Impetuoso* (impétueux, *Estudo* nº 6) font écho à l'indication *Violento e molto áspero* (violent et très rude) utilisée au début de la section rythmique du quatrième mouvement, *Tambu*, de la *Suite symphonique n° 1* de César Guerra-Peixe. Bien qu'il s'agisse de termes fortement connotés, nous pensons qu'ils renvoient à une intention musicale similaire à *Deciso* (*Estudo* nº 1), dans le sens d'un toucher résolu et précis, de la même manière et avec la même vigueur que la main frappant la peau du tambour.

3.2. Le *Tresillo*

Le *tresillo* est un cas rythmique extrêmement important, qui ne peut être négligé dans notre travail. Selon le musicologue Carlos Sandroni, le nom de *tresillo* (triolet) est donné par les musiciens cubains au motif rythmique composé de trois articulations sur huit pulsations, créant le motif 3+3+2. Dans son livre *Feitiço decente* (Sort décent)[1120], Sandroni explique que :

> Le schéma rythmique 3+3+2 se retrouve aujourd'hui dans la musique brésilienne de tradition orale, par exemple dans les claquements de mains qui accompagnent la *samba de roda*[1121] bahianaise, le coco du Nord-Est et le *partido-alto*[1122] de Rio de Janeiro, ainsi que dans les

[1120] SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* [Sort décent : Transformations de la samba à Rio de Janeiro : 1917-1933], format Kindle, 2e édition, éditions Zahar, Rio de Janeiro, 2012.

[1121] *Samba de roda :* la samba de roda est une manifestation musicale, chorégraphique, poétique et festive d'origine afro-brésilienne, traditionnelle dans tout l'État de Bahia, mais surtout à Salvador et dans le Recôncavo Baiano.

[1122] *Samba de partido-alto :* genre de samba apparu au début du XXe siècle, combinant des formes anciennes (le *partido-alto* bahianais, par exemple) et modernes de samba-danse-batuque, allant des couplets improvisés et la tendance à les structurer dans une forme de chanson fixe, et qui n'était initialement cultivé que par les anciens connaisseurs des secrets de la samba-danse plus ancienne, d'où le qualificatif *de partido-alto* (équivalent de « de haut niveau »).

gonguês[1123] du *maracatu*[1124] de Pernambuco, dans divers types de rythmes pour les divinités afro-brésiliennes, et ainsi de suite[1125].

Il s'agit donc d'une cellule rythmique très importante, présente dans la formation de nombreux genres brésiliens et qui peut être représentée comme suit :



Figure 180 - Cellule rythmique du *tresillo*

Carlos Sandroni souligne également que cette formule rythmique est présente dans la musique brésilienne depuis le XIX^e^ siècle :

> Le *tresillo* est également présent dans la musique écrite au Brésil depuis au moins 1856, date à laquelle il apparaît dans l'introduction du *lundu* « Beijos de frade » de Henrique Alves de Mesquita. Par la suite, il apparaît comme motif d'accompagnement rythmique dans un très grand nombre de pièces populaires imprimées, comme celles d'Ernesto Nazareth et de ses contemporains moins connus, mais aussi dans de nombreuses pièces de compositeurs savants des générations dites « nationalistes »[1126].

Le musicologue souligne aussi les variations que le rythme a subi au Brésil du fait de sa transmission orale. Nous voudrions insister sur une variation qui, par sa récurrence dans la pratique musicale brésilienne, a été si importante qu'elle a mené Mário de Andrade à forger le terme de « syncope caractéristique ». Sa représentation musicale peut être résumée ainsi :



Figure 181 - Cellule rythmique de la « syncope caractéristique »

Il est intéressant de noter que, dans le cas de la musique brésilienne, les syncopes ne sont pas une exception, mais une constante. Selon Carlos Sandroni, le terme de « syncope caractéristique » est

---

[1123] *Gonguê* : instrument de percussion à une ou deux cloches, sans battant, en fer battu et frappé extérieurement avec une pièce de métal.

[1124] *Maracatu* : groupe de carnaval du Pernambouc, cortège royal qui danse dans les rues au son d'instruments à percussion.

[1125] SANDRONI, Carlos, *op.cit.*, p. 28.

« O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afrobrasileiras e assim por diante ». (Traduction libre de l'auteur).

[1126] *Ibid.*, p. 28-29.

« O *tresillo* também aparece na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, quando figura na introdução do lundu « Beijos de frade », de Henrique Alves de Mesquita. Depois disso, aparece como padrão rítmico de acompanhamento em enorme quantidade de peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos, mas também em muitas peças de compositores eruditos das gerações ditas « nacionalistas ». (Traduction libre de l'auteur).

discutable et, à son avis, il s'agit simplement d'une variante du *tresillo*[1127]. Le problème réside dans l'écart par rapport au concept de syncope dans la culture européenne, qui est un « effet de rupture qui se produit dans le discours musical lorsque la régularité de l'accentuation est interrompue par le déplacement de l'accent rythmique attendu »[1128], alors que dans la musique brésilienne, cette déviation de la régularité ne génère pas de surprise ou d'irrégularité, puisque la profusion de syncopes crée une normalité dans laquelle l'irrégulier est la caractéristique, le commun, la règle[1129].

L'auteur attire l'attention sur une autre variation très présente dans le répertoire musical brésilien, le *cinquillo.* Cette cellule rythmique, modifiée, produit un rythme également très utilisé et connu sous le nom de « rythme de habanera ». Voici leurs représentations respectives :



Figure 182 - *Cinquillo*



Figure 183 - Cellule rythmique de la *habanera*

Comme on le voit, le *tresillo* fonctionne comme une sorte de noyau qui ouvre des possibilités de variations rythmiques très intéressantes. Dans un article consacré à ce schéma et à ses ramifications, Carlos Sandroni présente un tableau montrant les points communs entre la « syncope caractéristique », le « rythme de habanera » et le « tresillo », dont le résultat est la subdivision 3+3+2, comme nous le voyons ci-dessous[1130] :

[1127] SANDRONI, Carlos, *op.cit.,* p. 8.

[1128] HONNEGER, Marc dans SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* [Sort décent : Transformations de la samba à Rio de Janeiro : 1917-1933], format Kindle, 2e édition, éditions Zahar, Rio de Janeiro, 2012, p. 17.

« Efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado ».

(Traduction libre de l'auteur)

[1129] SANDRONI, Carlos, *op.cit.,* p. 18.

[1130] voir SANDRONI Carlos, « Le Tresillo rythme et "métissage" dans la musique populaire latinoaméricaine imprimée au XIXe siècle », Cahiers d'ethnomusicologie, vol.13, 2001, consulté le 1er avril 2020, http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675, p. 4.

	2/4	1	2	3	4	5	6	7	8
« syncope caractéristique »		x	x		x	x		x	
« rythme de habanera »		x			x	x		x	
tresillo		x			x			x	
points communs		x			x			x	

Figure 184 - Point communs entre la « syncope caractéristique », le « rythme de habanera » et le « tresillo »

L'aspect de la variation rythmique est très important pour échapper aux stéréotypes brésiliens et à l'exotisme. À ce sujet, le chef d'orchestre Lutero Rodrigues explique que si Mário de Andrade encourageait les jeunes compositeurs à s'approprier les aspects musicaux de la culture populaire (aspects mélodiques, cellules rythmiques et timbres), il fallait veiller à ne pas tomber dans la banalité. Pour reprendre ses mots :

> Si l'*Essai* indique la voie de la connaissance du folklore comme celle à suivre pour parvenir à la réalisation d'une musique nationale, il impose également des restrictions à son utilisation. L'une de ces restrictions, qui a toujours été l'une des préoccupations de Guarnieri, concerne le « caractère excessif », c'est-à-dire l'utilisation excessive d'éléments musicaux autochtones « caractéristiques », comme l'utilisation systématique de syncopes, par exemple. Ces éléments conduisent à l'exotisme, or « tout caractère excessif et qui, en raison de son utilisation excessive, est objectif et extérieur, plutôt que psychologique, est dangereux. Il lasse et devient facilement banal » (Andrade, 1962, p. 27)[1131].

Il est important de signaler que le *tresillo* apparaît alors comme un motif rythmique idéal pour Guarnieri, puisque les possibilités de variations rythmiques empêchent le compositeur de tomber dans la banalité contre laquelle Mário de Andrade met en garde. Pour cette raison, nous pensons qu'il est nécessaire d'aborder tout d'abord l'utilisation du *tresillo* en tant que topique dans l'œuvre de Guarnieri. Comme nous l'avons souligné plus haut, le motif 3+3+2 est présent dans diverses manifestations musicales brésiliennes. Nous n'allons donc pas citer de genre musical spécifique,

[1131] RODRIGUES, Lutero, « As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri » (Les caractéristiques du langage musical de Camargo Guarnieri), *Revista Brasileira de* Música, vol. 28, nº 1, 2015, p. 122.

« Se o *Ensaio* indica o caminho do conhecimento do folclore como aquele a ser seguido para que se alcance a realização de uma música nacional, também impõe restrições quanto ao seu emprego. Uma destas restrições, que sempre esteve entre as preocupações de Guarnieri, refere-se ao "excessivo característico" que significa a utilização excessiva de elementos musicais nativos « característicos », tal como o uso sistemático das síncopas, por exemplo. Estes elementos conduzem ao exotismo, considerando que « todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal » (Andrade, 1962, p. 27) ». (Traduction libre de l'auteur).

comme nous l'avons fait dans les autres sous-chapitres de nos analyses musicales. Nous nous concentrerons pour l'instant sur le *tresillo* en tant que topique, car nous supposons que ce dernier est déjà en soi une source populaire qui se manifeste dans l'écriture du compositeur. Au sujet de ces variations, Carlos Sandorni explique :

> Elles sont acceptées comme interchangeables par les compositeurs, les éditeurs et le public. Cette équivalence se manifeste de diverses manières : elles apparaissent, tantôt l'une, tantôt l'autre, comme base de l'accompagnement de différentes pièces du même genre, dans différentes sections d'une même pièce, et même dans différents passages à l'intérieur d'une même section dela pièce […] Ce qui rend possible cette relative indifférence d'usage du point de vue du contenu musical, c'est, comme nous l'avons vu, la marque syntaxique de la quatrième double croche du cycle de huit. Mais du point de vue du contenu verbal qui est associé aux formules en question, cette possibilité résulte du lien qui, comme le montre le même exemple du *Batuque*, est établi entre celles-ci et certaines images des Afro-Brésiliens (perçues, bien sûr, sous l'angle de la partie de la société qui participait au commerce des partitions musicales). Ces images s'expriment également dans les noms de certains genres musicaux, qui étaient aussi interchangeables que les formules qui les accompagnaient. Ainsi, nous verrons que *lundu*[1132], *polka-lundu*, *caterete*[1133], *fado*[1134], *chula*[1135], *tango*[1136], *habanera*[1137], *maxixe*[1138] et toutes les combinaisons de ces noms, bien qu'ils puissent, dans d'autres contextes, avoir leur propre signification, signalaient surtout, lorsqu'ils étaient imprimés sur les couvertures des partitions brésiliennes du XIX[e] siècle, qu'il s'agissait de musique « syncopée », « typiquement brésilienne » et propice aux « déhanchés métis »[1139].

[1132] *Lundu* : chanson et danse populaires au Brésil au XVIII[e] siècles, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

[1133] *Caterete* : danse des États de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás.

[1134] *Fado* : chanson populaire, mélancolique, des Portugais.

[1135] *Chula* : la *chula* est une danse de groupe en rond, où les hommes et les femmes se positionnent de façon alternée et chantent.

[1136] *Tango :* danse chantée popularisée en Amérique centrale et du Sud et en Espagne au début du XX[e] siècle, caractérisée par son rythme de 4/8.

[1137] *Habanera :* chanson et danse introduites à Cuba par les Africains noirs, qui sont ensuite devenues très populaires en Espagne et en Amérique latine.

[1138] *Maxixe* : danse et chant populaires en vogue au Brésil depuis le siècle dernier. « C'est la fusion de la habanera, pour son rythme, et de la polka, pour sa cadence, avec l'adaptation de la syncope afro-lusitanienne, qui a donné naissance à la maxixe. »

[1139] SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, p. 31-33.

« Elas são aceitas como intercambiáveis por compositores, editores e público. Sua reversibilidade se demonstra de diversas maneiras: elas aparecem, ora uma ora outra, como base do acompanhamento de diferentes peças do mesmo gênero, em diferentes partes da mesma peça, e até mesmo em diferentes trechos da mesma parte da mesma peça […] O que possibilita essa relativa indiferença de uso do ponto de vista do conteúdo musical é, como vimos, a marca sintática na quarta semicolcheia do ciclo de oito. Mas, do ponto de vista do conteúdo verbal que é associado às fórmulas em questão, tal possibilidade é dada pela vinculação que, como mostra o mesmo exemplo do Batuque, é feita entre elas e certas imagens do afro-brasileiro (percebido, é claro, pelo ângulo da parcela da sociedade que participava do comércio de partituras musicais). Essas imagens também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, caterete, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música « sincopada », « tipicamente brasileira » e propícia aos « requebrados mestiços ». (Traduction libre de l'auteur).

Dans un ouvrage consacré à l'étude des *Ponteios* de Camargo Guarnieri, le pianiste Josias Matschulat associe les topiques à la notion du geste comme paramètre de la construction stylistique d'une interprétation[1140]. Il considère le *tresillo* comme un geste stylistique qui confère son caractère brésilien au cycle de *Ponteios*[1141]. La présence du *tresillo* est largement soulignée par les chercheurs qui travaillent sur l'œuvre de Camargo Guarnieri. Pour la pianiste Ester Bencke, « la syncope et le *tresillo* sont des motifs pour lesquels Camargo Guarnieri a une nette prédilection. En outre, la rythmique montre également une indépendance entre les lignes, donnant souvent l'impression qu'il y a plusieurs signatures temporelles qui se chevauchent. »[1142] Le pianiste Ney Fialkow corrobore également cette idée :

> L'alternance de la subdivision ternaire et binaire (3+3+2)  est un point commun important. C'est probablement le renforcement rythmique de la pratique afro-brésilienne, avec son accent sur les éléments percussifs, qui a attiré et influencé les compositeurs de musique savante du Brésil, en particulier ceux de l'école nationaliste[1143].

Toujours à propos du *tresillo*, le pianiste Geraldo Majela Brandão Ribas souligne, pour sa part :

> L'utilisation du *tresillo* , qui est en soi un rythme syncopé, est très fréquente dans la musique de Guarnieri et se retrouve abondamment dans ses *Sonatines* pour piano. Ce motif rythmique, qui est une caractéristique de son style pianistique, est étroitement lié aux danses et rythmes brésiliens caractéristiques, tels que le tango brésilien (*maxixe*), le *choro*, la *samba*, la *milonga*[1144] *rio grandense*, la *catira*, le *caterete*, et c'est une constante dans son style de composition[1145].

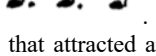
[1140] MATSCHULAT, Josias, Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri : análise e comparação de gravações (Gestes musicaux dans le Ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri : analyse et comparaison d'enregistrements), mémoire de master, Université fédérale du Rio Grande do Sul, 2011, p. 25.

[1141] *Ibid.*, p.3.

[1142] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 62.

« a síncopa e o *tresillo* são padrões pelos quais Camargo Guarnieri tem uma clara predileção. Além disso, a rítmica também apresenta independência entre as linhas, muitas vezes parecendo que há várias fórmulas de compasso sobrepostas ». (Traduction libre de l'auteur).

[1143] FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree doctor of musical arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999, p. 74.

« alternation of double and triple pulsation (3+3+2) is one important common point  . It is probably the rhythmic reinforcement of African-Brazilian practice, with its emphasis on percussive elements, that attracted and influenced the art-music composers of Brazil, especially those of the nationalistic school ». (Traduction libre de l'auteur).

[1144] *Milonga :* danse connue en Argentine, semblable au *tango* et à la *habanera cubaine*.

[1145] RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos* (Une vision interprétative des Sonates pour piano de Camargo Guarnieri à partir d'hypothèses historiques et analytiques), thèse de doctorat, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017, p. 36.

« A utilização do *tresillo* que, por si só, constitui-se numa rítmica sincopada, é muito comum na música de Guarnieri e é encontrado abundantemente nas suas *Sonatinas* para piano. Este padrão rítmico que é uma característica do seu pianismo está intimamente ligado às danças e ritmos característicos brasileiros, tais como o tango brasileiro (maxixe), o choro, o samba, a milonga rio grandense, a catira, o caterete, constituindo-se numa constante no seu estilo composicional ». (Traduction libre de l'auteur).

C'est par cette constance dans l'œuvre du compositeur et la référence directe aux musicalités brésiliennes d'origine populaire que nous caractériserons le topique *tresillo*, qui sera abordé ici à travers son schéma rythmique 3+3+2.

Dans le *Ponteio* nº 15 – *Incisivo* (Incisif), composé en 1949, nous avons une utilisation claire du topique *tresillo* dans la construction du moteur rythmique-harmonique, écrit en croches, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

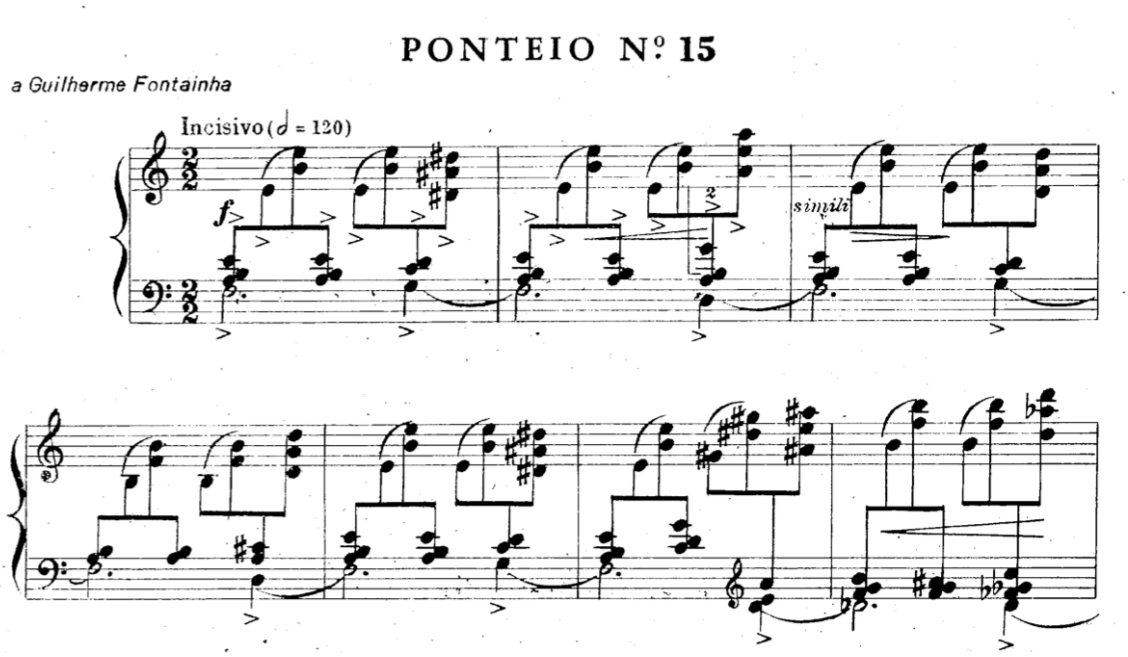


Figure 185 - *Ponteio* nº 15 - *Incisivo* (m. 1-7), 1956 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 15 - *Incisivo* (m. 1-7)

https://www.youtube.com/watch?v=0cjzmnDUK7E

Le motif rythmique utilisé dans ce *Ponteio* est souligné par Verhaalen qui explique :

> L'aspect le plus marquant de cette explosion colorée rappelant une toccata est un groupe moteur rythmique de samba avec une pulsation de 3-3-2. La vivacité harmonique est assurée par les accords de septième diatonique, qui passent rapidement à des tonalités adjacentes. La période est répétée une octave plus haut. Ayres de Andrade a écrit à propos de ce *Ponteio*: « La chorégraphie afro-brésilienne, avec la magie irrésistible de ses rythmes, est présente ici avec une danse de la

> famille des Batuques, dont la forme pianistique, s'échappant dans des sonorités percussives, confère à ce *Ponteio* l'aspect d'une pièce de concert brillante et ravissante »[1146].

Belkiss Carneiro de Mendonça, quant à elle, ne souligne que le caractère vif et percussif de la pièce, qu'elle attribue à l'influence du *batuque*, sans préciser à quel type de *batuque* elle pense[1147]. Elle inclut le *Ponteio* nº 32 - *Com alegria* (Avec joie), en, dans le même caractère et la même musicalité que le *Ponteio* nº 15, dans la section centrale duquel on retrouve le topique *tresillo* dans la ligne mélodique. Verhaalen est d'accord avec Mendonça sur le caractère rythmique et le décrit comme suit :

> Ce *Ponteio* est une danse sauvage et joyeuse, mais qui laisse une mélodie d'émerger brièvement dans la section centrale. À la main gauche, des structures en quartes vigoureuses prédominent tout au long de la pièce. La brève section de transition est bitonale. Guarnieri a utilisé tous les effets rythmiques : motifs syncopés sauvages, groupements irréguliers, hémioles. Ces effets se combinent pour donner à la pièce beaucoup d'énergie et de vivacité[1148].

Tout comme Mário de Andrade a souligné la nécessité d'utiliser les syncopes avec parcimonie afin de ne pas tomber dans un stéréotype banal de la musique brésilienne, nous pensons que les chercheurs doivent faire preuve de la même prudence dans l'utilisation de certains termes. Il n'est pas scientifiquement enrichissant de qualifier certains aspects de la musique brésilienne de « sauvages ». Nous savons qu'il existe dans la littérature de nombreux exemples de pièces, y compris pour pianistes débutants, dans lesquelles des thèmes dits « autochtones » sont présentés avec des accords à la basse avec une fonction de pédale harmonique, généralement à des intervalles de quartes ou de quintes. Guarnieri lui-même a écrit une « danse sauvage » pour piano seul, dont le titre nous semble très malencontreux. La recherche a progressé et nous avons aujourd'hui une meilleure connaissance de cultures qui nous étaient auparavant inconnues, de sorte que nous pouvons choisir nos mots avec plus de soin dans l'analyse.

[1146] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001, p. 140.

« O aspecto mais proeminente dessa colorida explosão que lembra uma tocata é um grupo motriz em ritmo de samba, com pulsação 3-3-2. A vivacidade harmônica é propiciada por seus acordes diatônicos de sétima, que rapidamente se deslocam para tonalidades adjacentes. O período é repetido uma oitava acima. Ayres de andrade escreveu sobre este *Ponteio* : « a coreografia afro-brasileira, com a irresistível magia de seus ritmos, está aqui presente com uma dança da família dos Batuques, cuja forma pianística, vazada em sonoridades percutidas, empresta a este *Ponteio* aparência de peça de concerto, brilhante e arrebatadora ». » (Traduction libre de l'auteur).

[1147] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 404.

[1148] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 144.

« Esse *Ponteio* é uma dança selvagem e alegre mas permite o surgimento breve de uma melodia na seção central. Na mão esquerda, as vigorosas estruturas em quartas predominam em toda a peça. A breve seção de transição é bitonal. Guarnieri utilizou todos os efeitos rítmicos - desenhos selvagemente sincopados, agrupamentos irregulares, hemíola. Esses efeitos se combinam para dar à obra grande energia e vivacidade ». (Traduction libre de l'auteur).

Pour revenir à notre *Ponteio*, voici les premières mesures de la section centrale, qui commence par l'indication de nuance *mf.*



Figure 186 - *Ponteio* nº 32 - *Com alegria* (m. 20 - 24), 1959 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 32 - *Com alegria* (m. 20 - 24)

https://youtu.be/DfFo9YjN0oE?si=95yPXDBsPXVg4Hnb&t=16

Le *Ponteio* nº 49 – *Torturado* (Torturé), composé en 1959, utilise le topique *tresillo* dans lequel l'aspect rythmique, toujours présent, est atténué au profit du caractère expressif romantique de cette pièce, composée en hommage à Alexandre Scriabine. Verhaalen la caractérise comme une toccata avec un rythme de samba[1149]. Le pianiste Ney Fialkow souligne que « le motif typique de 3+3+2 se retrouve dans le *Ponteio* 49, où les mains alternées créent le motif syncopé d'une manière similaire à la façon dont elles se combinent dans le jeu des tambours. Dans ce *ponteio*, le caractère responsorial typique de la musique afro-brésilienne est suggéré par le changement brusque de registre »[1150]. Voici les premières mesures dans lesquelles il est possible d'identifier clairement le topique *tresillo.* Notez

[1149] VERHAALEN, *op. cit.*, p. 149.

[1150] FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree doctor of musical arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999, p. 75.

« the typical pattern of 3+3+2 is found in Ponteio 49, with alternating hands creating the syncopated pattern in a way similar to how the hands are combined in the playing of drums. In this ponteio the typical responsorial character of Afro- Brazilian music is implied by the angular change of register ». (Traduction libre de l'auteur).

que la mélodie en octaves de la ligne de basse apparaît toujours dans la première croche du groupe 123-123-12.



Figure 187 - *Ponteio* nº 49 - *Torturado* (m. 1-9), 1970 – éditions *Ricordi Brasileira*

Ponteio nº 49 - *Torturado* (m.1-9)

https://www.youtube.com/watch?v=oSwgbhwVVPM

Le topique *tresillo* est également présent dans d'autres cycles que les *ponteios*. Dans le troisième mouvement de la *Sonatine* n° 5, *Com alegria* (Avec joie), on le retrouve le dans les accords de la voix inférieure. Verhaalen affirme que ce passage à un rythme de *samba* en raison du rythme de l'accompagnement[1151], tandis que Bencke souligne que « à la main gauche, le rythme est celui du *tresillo*, formé de deux noires pointées et d'une noire non pointée »[1152]. Ci-dessous, les premières mesures du deuxième thème et le topique *tresillo*.

[1151] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 163.

[1152] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 138.

« na mão esquerda, está presente a rítmica de *tresillo* formada por duas semínimas pontuadas e uma semínima sem ponto ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 188 - *Sonatina* nº 5 - III. *Com alegria* (m. 34-39), 1964 éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 5 - III. *Com alegria* (m. 34-39)

https://youtu.be/Vn7bdwilBHw?si=MN1KHKjjiLOPBU_E&t=362

Le troisième mouvement, *Gracioso* (Gracieux) de la *Sonatine n° 4*, composée en 1958, présente également un cas d'utilisation du topique *tresillo*. Nous avons ici une ligne mélodique dans la voix supérieure, dont les valeurs sont formées par le motif 3+3+2, et une autre ligne dans la voix inférieure qui montre quelques variations sur la cellule rythmique principale. La pianiste Marion Verhaalen suggère à nouveau que le compositeur a utilisé un rythme de samba dans le passage suivant[1153] :



Figure 189 - *Sonatina* nº 4 - III. *Gracioso* (m. 38-41), 1973 – éditions *Associated Music Publishers Inc.*

[1153] VERHAALEN, Marion, *op. cit.* p.161.

Sonatina nº 4 - III. *Gracioso* (m. 38-41)

https://youtu.be/rzA8cokVnrw?si=4ytXHniR4RPxt0XM&t=564

L'utilisation du topique *tresillo* ne se résume pas aux tempi rapides. *Dans le Ponteio* nº 7 – *Contemplativo* (Contemplatif), composé entre 1931 et 1935, il est utilisé dans l'accompagnement, constitué d'accords en position fermée. Ce motif crée un *moto perpetuo* sur lequel la mélodie se développe librement et produit ainsi un effet de contemplation, comme le montre le passage ci-dessous :



Figure 190 - *Ponteio* nº 7 - *Contemplativo* (m. 1-8), 1955 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 7 - *Contemplativo* (m. 1-8)

https://www.youtube.com/watch?v=NMPaWpon9xo

Le *Ponteio* nº 30 – *Sentido* (Avec sentiment), composé en 1955, utilise le topique *tresillo* de la même manière que le *Ponteio* nº 7. Une fois de plus, le topique est présent dans les accords de la voix

intermédiaire. L'indication sonore *f, la* mélodie en octaves, les déplacements rythmiques de la voix supérieure apportent l'atmosphère dramatique demandée par le compositeur dans son indication poétique. Selon Belkiss Carneiro de Mendonça, « Camargo Guarnieri a essayé de représenter une scène dans un bar, où un mulâtre alcoolique chantait, avec des accents passionnés, une samba carioca, accompagné d'une guitare »[1154].



Figure 191 - *Ponteio* nº 30 - *Sentido* (m. 1-5), 1957 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 30 - *Sentido* (m.1-5)

https://www.youtube.com/watch?v=3iGRvn5gK-Q

Le *Ponteio* nº 39 – *Dengoso* (Aimable), composé en 1957, est une pièce polyphonique dans laquelle différentes variations du topique *tresillo* sont utilisées. Les transformations rythmiques du

[1154] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 404.

« Camargo Guarnieri procurou retratar uma cena presenciada num botequim, quando um mulato alcoolizado cantava, com acentos apaixonados, um samba carioca, acompanhando-se ao violão ». (Traduction libre de l'auteur).

tresillo évoquées plus haut par Sandroni y sont présentes, comme la « syncope caractéristique » et la cellule *habanera*. Belkiss Carneiro de Mendonça estime que ce *ponteio* est l'un de ces cas où « les inflexions sont discrètes mais suffisamment suggestives. Il s'agit d'invocations du *lundu*, une danse lascive issue du batuque et l'une des racines de notre musique populaire »[1155].



Figure 192 - *Ponteio* nº 39 - *Dengoso* (m. 1-5), 1959 – éditions *Ricordi Americana – Buenos Aires*

Ponteio nº 39 - *Dengoso* (m. 1-5)

https://www.youtube.com/watch?v=2NsqCyWcQ-Q

Comme nous pouvons le constater à partir des exemples présentés ci-dessus, le topique *tresillo* est très présent dans les pièces de Guarnieri. Cela s'explique probablement par le fait que ce motif est

[1155] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 404.

« as inflexões são discretas mas suficientemente sugestivas. São invocações do lundu, dança lascivo-jocosa oriunda do batuque e uma das raízes de nossa música popular ». (Traduction libre de l'auteur).

un noyau riche de possibilités d'explorations rythmiques, qui a permis au compositeur d'éviter la banalité rythmique qu'il craignait tant.

3.3. Le *Baião*

Nous ne pouvons pas passer sous silence l'utilisation du *Baião* dans les œuvres pour piano de Guarnieri. Il est important de créer une bibliographie sur ce genre dans l'œuvre du compositeur, afin d'engager la discussion sur la manipulation d'éléments de *Baião* par Camargo Guarnieri. Par ailleurs, ce genre musical étant abordé par Acácio Piedade et Paulo de Tarso Salles dans leurs recherches sur les topiques brésiliens[1156], notre travail est aussi une manière d'insérer Guarnieri dans les discussions sur les topiques *Baião*.

Dans son *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Luís da Câmara Cascudo définit le genre comme suit :

> Danse populaire très prisée au XIX[e] siècle dans le Nord-Est du Brésil. [...] Identique à *baiano*. Identique à ROJÃO [...] À partir de 1946, le grand accordéoniste de Pernambouc Luís Gonzaga a fait connaître le *baião* sur les stations de radio de Rio de Janeiro, en le modifiant sous l'influence locale inconsciente des *sambas* et *congas* cubaines. Le *baião*, qui s'est imposé dans tout le Brésil, conserve les cellules rythmiques et mélodiques des *cocos :* le rythme (de la percussion) avec une signature temporelle exclusivement paire. Le maestro Guerra Peixe a enregistré les caractéristiques mélodiques suivantes : gamme de do à do *a)* tous les degrés naturels, *b)* avec le septième degré abaissé (si bémol), *c)* avec le quatrième degré relevé (fa dièse), *d)* avec n'importe quel mélange des deux modes précédents, ou même des trois, *e)* parfois en mode mineur européen classique, *f*) rarement, en mode mineur, avec le sixième degré majeur. Et les rythmes mélodiques : double croche, croche, noire et blanche prolongée en mesure deux par quatre. Harmoniques : utilisation des accords de, en mode majeur : *a)* I, V, IV degrés, dans un ordre variable, et *b)* I, II degrés, avec le troisième de l'accord modifié (fa dièse) ; en mode mineur, I, IV degrés, avec le troisième modifié (fa dièse). Ces baiões étaient joués sur les accordéons du sertão. Aujourd'hui, ils sont orchestrés et sont devenus indispensables, battant en brèche la domination du boléro, qui est en train de reculer[1157].

[1156] Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce texte, Piedade qualifie les éléments musicaux qui composent le *baião* de topiques *nordestinas*, tandis que Sales détaille davantage en décomposant ces éléments en style *nordestino*, types *baião* et *cantiga de cego* et topiques *sanfona*, *aboio* et *rabeca*.

[1157] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 86-87.

« Dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil. […] O mesmo que baiano. O mesmo que ROJÃO. […] A partir de 1946 o grande sanfoneiro pernambucano Luís Gonzaga divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro o *baião*,

Marcos Antônio Marcondes, dans son *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular*[1158], commence sa définition du *baião* à partir du *baiano*[1159] et explique :

> Également appelée baião, c'est une danse animée que l'on trouve à Bahia, Sergipe, Paraíba, Maranhão, Rio Grande do Norte, Ceará et Pernambuco (l'État où elle est le plus populaire). […] Certains auteurs classent le baiano comme une danse caractéristique de la *samba* - la *samba* étant utilisée au sens générique de bal populaire avec des musiques et des danses entraînantes. […] Oneyda Alvarenga pense que baiano est un autre nom pour le *lundu*[1160]. Cette hypothèse est renforcée par le fait que le mot *baião* apparaît dans la 11e édition du *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* au même titre que *chorado*, le style d'interprétation du *lundu*. Le baiano a été reconnu en 1938 en Paraíba comme musique exclusivement instrumentale pour la danse. Il apparaît également dans le *bumba-meu-boi*[1161] pour les danses de figures. Il existe également des *baianos* chantés et d'autres qui constituent une brève introduction musicale, jouée avant le défi ou avant les couplets de chaque chanteur. Dans ce cas, il est également appelé *rojão*[1162] ou, plus communément, *rojão-de-viola* [1163].

Mário de Andrade tente d'expliquer la relation entre les mots *baiano* et *baião* et le genre en question :

---

modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas. O *baião*, vitorioso em todo o Brasil, conserva células rítmicas e melódicas visíveis dos côcos, a rítmica (de percussão) com a unidade de compasso exclusivamente par. O maestro Guerra Peixe registrou, como características melódicas : Escala de dó a dó *a)* todos os graus naturais, *b)* com o sétimo grau abaixado (si bemol), *c)* com o quarto grau aumentado (fá sustenido), *d)* com qualquer mistura de dois modos anteriores, ou mesmo os três, *e)* algumas vêzes em modo menor clássico europeu, *f)* raramente, no modo menor, com o sexto grau maior. E os ritmos melódicos : semicolcheia, colcheia, semínima e mínima prolongada em compasso de dois por quatro. Harmônicas : emprêgo dos acordes de, em modo maior : *a)* I, V, IV graus, em ordem variável, e *b)* I, II graus, com a terceira do acorde alterada (fá sustenido); modo menor, I, IV grau, com a terceira alterada (fá sustenido). Êsses baiões eram executados nas sanfonas do sertão. Hoje estão orquestrados nas sanfonas do sertão. Hoje estão orquestrados e tornados indispensáveis, contra-atacando o domínio do bolero, que recua ». (Traduction libre de l'auteur).

[1158] MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), éditions Art editora Ltda, São Paulo, 1977.

[1159] Terme utilisé aussi pour désigner une personne originaire de l'état de Bahia.

[1160] *Lundu* : chanson et danse populaires au Brésil au XVIIIe siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

[1161] *Bumba-meu-boi* : Au Brésil cette fête populaire liée au cycle d'élevage du bétail et se présente comme le résultat du triple métissage d'influences des Indiens, des esclaves et des Portugais.

[1162] *Rojão :* passage instrumental qui introduit ou termine la participation d'un chanteur au desafio (défi).

[1163] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 62-63.

« Também chamada de baião, é dança viva assinalada na Bahia, Sergipe, Paraíba, Maranhão, Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco - Estado onde mais se destaca. […] Alguns autores classificam o baiano como dança característica do samba - samba aí empregado no sentido genérico de baile popular com músicas e danças movimentadas. […] Oneyda Alvarenga acredita ser o baiano um outro nome do lundu. A suposição é reforçada pelo fato de que a palavra baião consta na 11ª edição do *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* como o mesmo que *chorado*, estilo de execução do lundu. O baiano foi observado em 1938, na Paraíba, como música exclusivamente instrumental, destinada à dança. Aparece também no bumba-meu-boi para as danças das figuras. Além disso, há os baianos cantados e os que são breve introdução musical, executada antes do desafio ou antes dos versos de cada cantador. Neste caso, denomina-se também *rojão*, ou, mais comumente, *rojão-de-viola.* (Traduction libre de l'auteur).

> *Baiano* et *baião* sont identiques. Il semble que dans ce cas, il y ait eu une collision homonymique entre Bahia (d'où vient le *bahiano*[1164]) et *bailar*[1165] (d'où vient peut-être notre verbe *baiar* et notre danse baião). De *baiar* est né *baião*, que quelqu'un a interprété comme *baiano* et ainsi généralisé. Ou vice versa, de *baiano* (de danse) est venu *baiano*, interprété comme *baião* par quelqu'un qui a imaginé *baiar*, *bailar*, danser. Dans ce cas, *baiar* viendrait de *baião* et celui-ci de *baiano*[1166].

Notre intention ici n'est pas d'approfondir les similitudes et les différences entre le *baião*, le *baiano*, le *rojão*, le *lundu* et les variations, puisque cette danse est présente dans plusieurs États du Brésil et qu'il faudrait donc lui consacrer une étude à part entière. Toutefois, il convient de souligner que certains genres partagent parfois les mêmes éléments musicaux, comme dans le rapprochement entre le *baião* et le *lundu* proposé par Oneyda Alvarenga. Le pianiste Evan Alexander Megaro parle également de certaines influences d'autres danses présentes dans le baião :

> Le *baião* est un genre musical originaire du Nord-Est du Brésil, influencé par les danses folkloriques africaines, *lundu*, *coco*, *calango*[1167] et *batuque*, arrivées dans le pays au XVI[e] siècle. Sur le plan musical, le *baião* présente des traces du *tango* brésilien, du *maracatu*, du *catereté* et du *coco*. Le terme « baião », à l'origine « baiano », désignait une danse en rond avec des défis vocaux improvisés. Il était courant d'utiliser une guitare en même temps que le chant. […] Les instruments utilisés dans les spectacles de *baião* sont la *zabumba*[1168], le triangle et l'accordéon. Cependant, la guitare, le *cavaquinho*[1169] et d'autres instruments à percussion peuvent également être utilisés. Le motif rythmique principal consiste en une séquence de croches et de doubles croches pointées et il est généralement joué par la *zabumba* et/ou l'accordéon. La pulsation est maintenue par le triangle, l'harmonie est jouée par l'accordéon ou la guitare, et la mélodie est chantée ou jouée par l'accordéon ou un instrument à vent. On retrouve ces caractéristiques du *baião* dans les enregistrements de Luís Gonzaga[1170].

[1164] *Bahiano :* relatif ou appartenant à l'État de Bahia ; natif ou habitant de Bahia ;

« Baiano », *Dicionário Michaelis da língua portuguesa,* en ligne, dans https://michaelis.uol.com.br/palavra/n7lw/baiano/, consulté le 19 septembre 2024.

« Relativo ou pertencente ao Estado da Bahia; Natural ou habitante da Bahia ». (Traduction libre de l'auteur).

[1165] *Bailar :* danser.

[1166] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), Éditions Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 35.

« Baiano e baião são o mesmo. Parece que se deu no caso uma colisão homonímica entre Bahia (donde vem bahiano) e bailar (donde vem possivelmente nosso verbo baiar e a nossa dança baião). De baiar saiu baião interpretado por alguém por baiano e generalizado assim. Ou vice-versa, de baiano de dança veio o baiano, interpretado como baião por alguém que imaginasse em baiar, bailar, dança. E neste caso baiar é que viria de baião e este de baiano ». (Traduction libre de l'auteur).

[1167] *Calango :* danse africaine, avec des « pirouettes, des déhanchés et des mouvements désordonnés ».

[1168] *Zabumba :* instrument (de percussion). Variante du *Bumbo* (bombo).

[1169] *Cavaquinho* : instrument à cordes pincées, plus petit que la *viola*, très populaire comme accompagnateur et même comme soliste dans les orchestres populaires.

[1170] MEGARO, Evan Alexander, *A presença do Baião na música erudita brasileira para piano solo : um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul* (La présence du *baião* dans la musique classique brésilienne pour

Autant Câmara Cascudo qu'Evan Alexander Megaro évoquent la figure de Luiz Gonzaga (1912-1989), l'un des responsables de la valorisation de la culture du Nord-Est et de la diffusion du *baião* à l'échelle nationale[1171]. En outre, le compositeur est chargé d'introduire le genre dans les grandes villes, de l'adapter et d'en modifier certains aspects tels que l'instrumentation, légèrement différente mais utilisant des instruments qui existaient également dans le Nord-Est[1172]. Dans une étude consacrée aux motifs rythmiques du *baião* dans les enregistrements de Gonzaga, les chercheurs Marcos da Silva Maia et Hermilson Garcia do Nascimento nous présentent des données très intéressantes, à commencer par une interview de Humberto Teixeira, le partenaire de Luiz Gonzaga, dans laquelle le compositeur explique :

> [...] ni Luiz ni moi n'avons inventé le *baião*, le *baião* est, [...] certaines personnes ne le savent pas, n'est-ce pas, Luiz ? Mais le baião est aussi vieux que le *sertão*[1173] qui lui a donné naissance, il existe depuis trois ou quatre siècles. Ce que j'ai fait avec Luiz, c'est l'urbaniser, le styliser et donner des caractéristiques méridionales à ces choses et au rythme de la guitare *sertaneja*[1174].

Gonzaga nous montre à quel point ce genre était courant et faisait partie de nombreuses situations de la vie campagnarde dans le Nord-Est du Brésil :

> Je suis né et j'ai grandi en écoutant de la musique, la musique de mon pays, et dans mon pays, la musique était le *baião*. En fait, dans tout le « polygone de la sécheresse », où se rencontrent les États de Ceará, Paraíba, Piauí et Pernambouc, on ne jouait que du *baião* [...], j'ai vu les aveugles demander l'aumône [...], les petites fanfares au marché, dans les processions, j'entendais du *baião* tout le temps [...]. Je suis né à Iguatu et j'ai connu le *baião* dès mon enfance[1175].

---

piano solo : une étude de trois œuvres des compositeurs Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda et Octavio Maul), mémoire de master, Université fédérale de Rio de Janeiro - UFRJ, 2013, p. 14.

« O baião é um gênero musical originário do Nordeste do Brasil, influenciado pelas danças folclóricas africanas lundu, coco, calango e batuque, que chegaram ao país, no século XVI. Musicalmente, o baião exibiu traços do tango brasileiro, do maracatu, do caterete e do coco. O termo « baião », originalmente "baiano", referia-se a uma dança de roda com desafios vocais improvisados. Era comum a presença de um violão, juntamente, com o canto. […] Os instrumentos utilizados nas apresentações do baião são o zabumba, o triângulo e a sanfona. Entretanto, o violão, o cavaquinho e outros instrumentos de percussão, também, podem ser usados. O padrão rítmico principal consiste na sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia e é, normalmente, tocado pelo zabumba e/ou pela sanfona. O pulso é mantido pelo triângulo, a harmonia é tocada pela sanfona ou pelo violão, e a melodia é cantada ou tocada pela sanfona ou por um instrumento de sopro. Encontramos essas características do baião nas gravações de Luís Gonzaga ». (Traduction libre de l'auteur).

[1171] Voir MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 325.

[1172] MAIA, Marcos da Silva, NASCIMENTO, Hermilson Garcia do, « Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga » (Les rythmes du *baião* phonographique de Luiz Gonzaga) *Revista Opus*, vol. 25, nº 3, 2019, p. 512.

[1173] *Sertão :* étymologiquement, « le désert ». L'intérieur du pays, encore peu peuplé et presque sauvage. Les termes français « la brousse » ou « le bled » donnent une idée approximative de ce mot.

[1174] TEIXEIRA, Humberto, dans MAIA, Marcos da Silva, NASCIMENTO, Hermilson Garcia do, *op. cit.*, p. 511.

« [...] nem eu nem Luiz inventamos o baião, o baião é, bem, [...] alguns não sabem disso, né, Luiz? Mas o baião é velho como o sertão que deu berço a ele, tem três, quatro séculos de existência. O que eu fiz com Luiz foi urbanizar, citadinizar, estilizar, dar características sulinas àquelas coisas e àquele ritmo da viola sertaneja ». (Traduction libre de l'auteur).

[1175] GONZAGA, Luiz, dans MAIA, Marcos da Silva, NASCIMENTO, Hermilson Garcia do, *op. cit.*, p. 512.

« Eu nasci e cresci ouvindo música, a música da minha terra, e na minha terra a música era baião. Aliás, em todo o Polígono da Seca, o chamado Polígono da Seca, na confluência dos estados do Ceará, Paraíba, Piauí e Pernambuco, lá, só se tocava baião [...], eu via os

Gonzaga explique ensuite comment il a saisi l'élan musical présent dans la guitare et le chant pour l'adapter à l'accordéon et, avec le zabumba et le triangle, former le « trio classique du baião ». Comme il le dit lui-même :

> [...] J'ai pris le baião en m'inspirant de la *viola*[1176] du chanteur et du moment où il s'apprête à chanter. Il donne cette cadence et ce battement sur le corps de la viola [...], et les chanteurs du Nord-Est ont compris la cadence du *baião*. Mais il n'y avait pas de chanson qui le caractérisait, avec ses propres paroles ou quoi que ce soit d'autre. On disait : « Donne-moi un *baião*... ». Et quelqu'un chantait : « J'ai déjà pris ma guitare / J'ai déjà accordé mon refrain... nham, nham... nham, nham ». Il n'y avait qu'un seul ingrédient, qui était un prélude chantant. C'est ce que fait le chanteur lorsqu'il commence à pincer sa guitare, en attendant l'inspiration[1177].

Ainsi, lorsque nous évoquons le *baião*, nous parlons de quelque chose de profondément enraciné dans la culture musicale du Nord-Est du pays et, en tant que tel, il est légitime de revendiquer la catégorie de topique pour ce genre.

Pour illustrer musicalement notre propos, voici une chanson intitulé *Baião*, composée par Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira. *Baião* a été enregistrée pour la première fois par le groupe « Quatro azes e um coringa » en 1946[1178], puis par Luiz Gonzaga lui-même en 1949[1179]. On trouvera ci-dessous les deux enregistrements.

Baião (1946) - Quatro azes e um coringa

https://www.youtube.com/watch?v=Ijd6zQuSLBo

---

cegos pedindo esmolas [...], as bandinhas de feira, nas procissões, eu ouvi baião em toda hora [...]. Eu nasci em Iguatu, eu, desde criança eu conhecia o baião ». (Traduction libre de l'auteur).

[1176] *Viola* : instrument à cordes pincées, de forme et de son similaires à la guitare, constitué d'une caisse de résonance en bois en forme de huit et d'un manche divisé en frettes au bout duquel sont fixées les cordes, accordées par des chevilles.

[1177] GONZAGA, Luiz, dans MAIA, Marcos da Silva, NASCIMENTO, Hermilson Garcia do, *op. cit.*, p. 512.

« [...] Tirei o baião baseado no bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria. Dá aquela cadência e aquela batida no bojo da viola [...], e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência do baião. Mas não tinha uma música que caracterizasse ele, com letra própria nem nada. Era uma coisa que se falava: "Dá um baião aí..."'. E alguém cantava: "Já apanhei minha viola / já afinei o meu bordão… nham, nham… nham, nham". Tinha só o tempero, que era um prelúdio de cantoria. É aquilo que o cantador faz quando começa a puntear a viola, esperando a inspiração ». (Traduction libre de l'auteur).

[1178] Les informations concernant le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira* (Institut Mémoire Musicale Brésilienne), https://immub.org/album/78-rpm-56813, le 23 août 2024.

[1179] Les informations concernant le genre, la paternité de l'œuvre et les interprètes ont été consultées sur le site du projet *IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira* (Institut Mémoire Musicale Brésilienne), https://immub.org/album/78-rpm-60695, le 23 août 2024.

Baião (1949) - Luiz Gonzaga

https://www.youtube.com/watch?v=mwFGvGMxotc



Figure 193 - *Baião* (1949) - *Introduction*



Figure 194 - *Baião* (1949) - Premier couplet (m. 17-24)

Avec l'arrivée des chansons de Gonzaga à la radio, le Brésil est entré en contact avec le *baião* et le genre a fait fureur dans de nombreux États du pays, dont São Paulo, sur les terres même de Camargo Guarnieri. Luis Gonzaga a toujours eu une affection particulière pour la capitale São Paulo. Son succès lui a valu le surnom de « Rei do Baião » (Roi de *Baião*), qui lui aurait été donné, dit-il, par les habitants de São Paulo. Rappelant ce passage, Gonzaga nous explique :

> Je garde les meilleurs souvenirs de São Paulo, y compris mon nom de « roi du *Baião* ». [...] Le Nordiste a des expressions pour exprimer son admiration. Les habitants du Ceará ont leur irremplaçable « pai-dégua ». Le Pernambucano aime un « espritado », peut-être aussi expressif que la « pai-dégua » du Ceará. C'est pourquoi, disait-on, mon succès à São Paulo était « espritado », c'était « pai-dégua ». Les gens venaient en masse pour me voir jouer et chanter.

> Mes spectacles faisaient toujours le plein. Des *Paulistas*[1180] de quatre cents ans se joignaient aux péons pour m'écouter. J'en étais fier. Et j'en avais plein les yeux, car les gens du Nord-Est collaboraient à mes programmes, prenant parfois le relais avec leurs paroles, encourageant mes folles improvisations. Et les habitants de São Paulo ont commencé à apprécier le *baião*, pour honorer mes prestations[1181].

Le succès du compositeur et son identification à la ville de São Paulo sont dus, entre autres, à la présence d'une importante communauté d'habitants du Nord-Est qui y ont émigré à la recherche de meilleures conditions de vie. La radio à laquelle Luiz Gonzaga était liée enregistrait ses disques, et le *baião* était donc très présent dans la programmation des antennes de São Paulo et dans la vie de ces gens, qui se réunissaient au cours des fêtes pour chanter et danser fièrement sur les *baiões* de leur compatriote. Selon ses propres termes :

> La colonie du Nord-Est ne s'est pas contentée de s'amuser. Nous avons remarqué que l'écoute du *baião* était pour eux un moyen d'alléger le mal du pays. Et j'imitais leur langage, ils riaient, ils collaboraient aux émissions. [...] les émissions étaient remplies d'habitants du Nord-Est. Certains voyageaient toute une journée en train, avec la *Sorocabana*, la *Noroeste* ou l'*Alta Paulista*, juste pour me voir jouer et raconter ces blagues, pour écouter la musique qui parlait de cette terre lointaine et perdue, pourtant ancrée dans leur cœur[1182].

La carrière de Luiz Gonzaga s'est déroulée au temps de l'essor de la radio au Brésil. Ainsi, dans les années 1950, São Paulo connaît une belle période où la musique du Nord-Est, notamment le *baião*, fait non seulement partie de la vie des gens, mais influence également les musiciens de la région. Le travail de Jurema Mascarenhas Paes dans lequel nous avons retrouvé les témoignages de Gonzaga souligne que certains quartiers, comme le *Brás*, habité initialement par des migrants italiens puis par des migrants du Nord-Est du Brésil, sont devenus des centres d'excellence musicale grâce aux progrès

---

[1180] *Paulista :* relatif ou appartenant à l'État de São Paulo ; natif ou habitant de São Paulo ;

« Paulista », *Dicionário Michaelis da língua portuguesa,* dans https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/paulista/ , consulté le 19 septembre 2024.

« Relativo ou pertencente ao Estado de São Paulo; Natural ou habitante de São Paulo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1181] GONZAGA, Luiz dans PAES, Jurema Mascarenhas, *São Paulo em noite de festa : experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)* [São Paulo en nuit de fête : expériences culturelles des migrants du Nord-Est (1940-1990)], thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), 2009, p. 62-63.

« De São Paulo guardo as mais gratas recordações, inclusive meu nome de "Rei do Baião". [...] O nordestino tem certas frase para expressar admiração. O cearense tem seu "pai-dégua" insubstituível. O Pernambucano gosta de um "espritado" talvez tão expressivo como o pai-dégua dos cearenses. Por isso mesmo, diziam, meu sucesso em São Paulo era "espritado", era "pai-dégua". O povo fazia onda para me ver tocar e cantar. Meus espetáculos estavam sempre repletos. Paulistas de quatrocentos anos se juntavam aos arigós, pra me ouvir. Eu me orgulhava disso. E enchiam os olhos, pois os nordestinos colaboravam com os meus programas, às vezes tomavam conta dele com o seus palavreados, estimulavam aquelas minhas tiradas malucas. E paulista começou a valorizar também o baião, a prestigiar minhas apresentações ». (Traduction libre de l'auteur).

[1182] *Ibid.,* p. 33. « A colônia nordestina não só se divertia. A gente notava que ouvir o baião para eles era um lenitivo para a saudade da terra distante. E eu os imitava no linguajar, riam, colaboravam nos programas. [...] os programas ficavam repletos de nordestinos. Deles havia que viajavam um dia inteirinho de trem Sorocabana, Noroeste ou Alta Paulista - só pra me ver tocar e dizer aquelas lorotas, para escutarem a música que falava da terra distante e perdida, sem embargo encravada no coração ». (Traduction libre de l'auteur).

de la radio et grâce au dialogue de la musique du Nord-Est avec les musiciens et les habitants de ces régions. Gonzaga a su tirer parti de ce moment, à propos duquel il dit :

> J'ai installé le siège du *baião* à *São Paulo*, où les tout s'est bien passé, avec la colonie du Nord-Est qui acclamait et soutenait le *baião*. Le point fixe était la « radio Record », avec un contrat permanent. Et puis il y avait les contrats extraordinaires pour les villes de l'intérieur et les banlieues lointaines de São Paulo. L'argent coulait à flots, tant à Rio qu'à São Paulo, où je faisais des allers-retours. La radio *Nacional* à Rio, la *Record* à São Paulo[1183].

Selon la chercheuse Elexsandra Morone Isaac de Moreira, l'apogée du *baião* coïncide avec l'expansion des relais de radio et du marché du disque :

> Luiz Gonzaga a commencé sa carrière sous le règne des disques 78 tours et a atteint son apogée entre 1945 et 1955, lorsque la production discographique du pays passait principalement à la radio et sous la forme de disques « single play ». Coïncidant avec la période où Rio de Janeiro et São Paulo consolident leur position de vecteurs d'une certaine politique industrielle brésilienne, l'apogée du Roi du Baião se produira au moment où cet axe devient également le cadre d'une industrie culturelle qui, bien que débutante, donnera naissance à un marché de biens symboliques capables de modeler les formes de loisir des masses urbaines de l'époque[1184].

Luiz Gonzaga s'appuie alors sur les deux axes les plus importants du pays. Le b*aião* descend dans la rue par le biais d'émissions radiophoniques et les villes de Rio et de São Paulo connaissent des années d'immersion dans le b*aião*, comme le montre le présent extrait :

> Partagé entre deux antennes, la Rádio Nacional à Rio et la Rádio Record à São Paulo, l'artiste a profité de ce que les deux endroits avaient de mieux à offrir : d'une part, la notoriété de Rio, rayonnant vers l'ensemble du Brésil grâce à sa présence dans des émissions d'auditorium et à des séries telles que « No mundo do baião » et, d'autre part, l'accès à la « colonie du Nord-Est » récemment établie dans la capitale São Paulo, qui était sur le point de devenir le plus grand site

---

[1183] GONZAGA, Luiz dans PAES, Jurema Mascarenhas, *op. cit.*, p. 33.

« Instalei o QG do baião em São Paulo, onde a coisa ia bem, a colônia nordestina vibrando e dando apoio ao baião. O ponto fixo era a rádio Record, em contrato permanente. E, de lambuja, os contratos extraordinários para as cidades do interior e para os subúrbios distantes da paulicéia. O dinheirão ia correndo. Tanto no Rio como em São Paulo, entre as quais eu ficava num vai e vem danado. Nacional no Rio, Record em São Paulo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1184] MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de, *Luiz Gonzaga na cena do disco : um estudo de caso na formação do Nordeste* (Luiz Gonzaga sur la scène du disque : une étude de cas sur la formation du Nord-Est), mémoire de master, Université de SÃO Paulo, 2021, p. 74.

« Luiz Gonzaga iniciou a carreira durante o reinado dos discos de 78 rpm, e alcançou seu auge entre 1945 e 1955, quando a produção discográfica do país circulava sobretudo pelo rádio e sob a forma de compactos simples. Coincidente com o período em que Rio de Janeiro e São Paulo consolidavam sua posição como vetores de certa política industrial brasileira, o apogeu do Rei do Baião se daria no momento em que esse eixo também se transformava em cenário para uma indústria cultural que, embora incipiente, originaria um mercado de bens simbólicos capaz de moldar as formas de lazer das massas urbanas de então ». (Traduction libre de l'auteur).

> industriel du pays et un point d'appui pour les migrants se déplaçant vers les municipalités qui avaient de main-d'œuvre pour l'agriculture[1185].

Pour revenir aux aspects musicaux du *baião*, nous aimerions reprendre la définition donnée par Câmara Cascudo au début de ce sous-chapitre, dans laquelle il aborde des aspects très importants pour définir ce genre : 1. l'utilisation du mode majeur avec une septième mineure (mixolydien) ou du mode majeur avec une quarte augmentée (lydien) ; 2. l'utilisation des degrés majeurs (I, IV, V, II - celui-ci ayant la tierce majeure) ; 3. le rythme mélodique formé par des valeurs que nous connaissons déjà (double croche, croche, noire et blanche). Cependant, il ne mentionne pas la base communément associée au *baião*, qui est formée par la même constante rythmique 3+3+2 que nous avons vue dans le rythme du *cateretê.* Nous avons également vu précédemment comment ce schéma se retrouve dans divers genres tels que le *côco*[1186], le *batuque*[1187], le *jongo*[1188], le *lundu*[1189] et d'autres.

Dans *Ritmos brasileiros para violão*[1190], le guitariste brésilien Marco Pereira présente une proposition pour accompagner le rythme du baião sur son instrument, comme vous pouvez le voir ci-dessous[1191] :

[1185] MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de, *op. cit.*, p. 76.

« Dividindo-se entre duas emissoras, a Rádio Nacional, no Rio, e a Rádio Record, em São Paulo , o artista aproveitava o melhor que as duas praças tinham a oferecer - de um lado, a fama irradiada do Rio para todo o Brasil com o destaque em programas de auditório e em séries como "No mundo do baião", e, de outro, o acesso à « colônia nordestina » recém-instalada na capital paulista, em vias de se transformar no maior parque industrial do país e ponto de apoio para os migrantes que se transfeririam para municípios demandantes de mão de obra para a agricultura ». (Traduction libre de l'auteur).

[1186] *Coco :* Danse en ronde populaire originaire de l'Alagoas et répandue dans tout le Nord-Est du Brésil. Elle est accompagnée de chants et de percussions (ganzá, pandeiro, bombo, entre autres). Le refrain est chanté en chœur, en réponse aux vers du « tirador de coco » ou « coqueiro ». L'influence indigène est visible dans la chorégraphie. [...] Il existe une grande variété de types de *cocos*, qui sont nommés d'après les instruments qui les accompagnent (*coco* de *ganzá*, de *zambê*), la forme du texte poétique (*coco* de dixième, d'octave) ou d'autres éléments.

[1187] *Batuque* : dans la ville de Tietê, à São Paulo, il existe une *samba* dans laquelle les danseurs sont disposés en lignes opposées, les hommes d'un côté, y compris les instrumentistes, et les femmes de l'autre.

[1188] *Jongo :* danse d'origine noire cultivée dans diverses régions du Brésil et décrite par certains auteurs comme une variété de samba.

[1189] *Lundu* : chanson et danse populaires au Brésil au XVIII[e] siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée.

[1190] PEREIRA, Marco, *Ritmos brasileiros para violão* (Rythmes brésiliens pour la guitare), Garbolight produções artísticas, 1ère éd., Rio de Janeiro, 2007.

[1191] *Ibid*, p. 61.

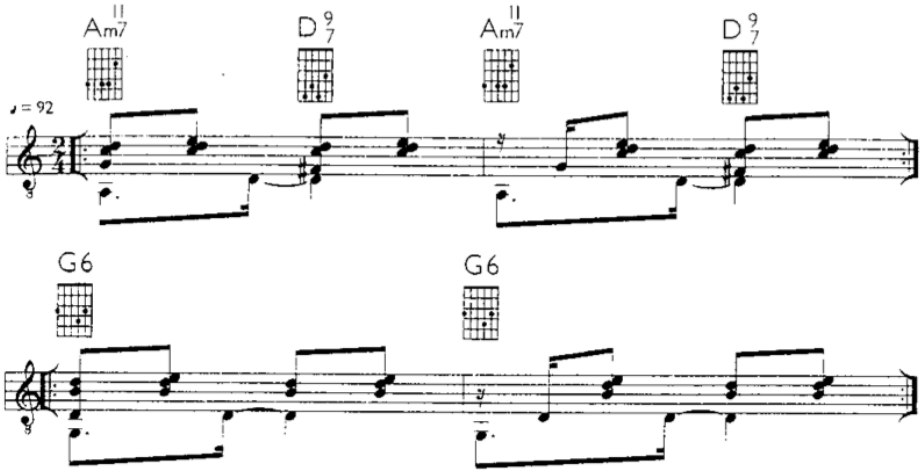


Figure 195 - Accompagnement du *baião* à la guitare proposé par Marco Pereira

Le pianiste Antonio Adolfo, de Rio de Janeiro, explique dans son *Brazilian Music Workshop*[1192] que, dans les motifs rythmiques du *baião*, nous avons une réduction de la mélodie/harmonie, jouée par l'accordéon, la constante rythmique jouée par le triangle et la ligne de basse jouée par la *zabumba*[1193], comme nous pouvons le voir ci-dessous[1194] :



Figure 196 - La composition des éléments rythmiques du *baião* proposée par Antonio Adolfo

L'auteur présente également cinq types de variations largement utilisées dans l'accompagnement du baião. Il souligne que, lors de la transposition de ce rythme sur la guitare ou le piano, le musicien doit aborder son instrument comme un percussionniste[1195].

[1192] ADOLFO, Antonio, *Brazilian Music Workshop* (Atelier de musique brésilienne), éditions Advance Music, 1993.

[1193] *Zabumba :* instrument (de percussion). Variante du *Bumbo* (bombo)

[1194] ADOLFO, Antonio, *op.cit.*, p. 94

[1195] *Ibid.*, p. 97-98.



Figure 197 - Premier motif du *baião* proposé par Antonio Adolfo



Figure 198 - Deuxième motif du *baião* proposé par Antonio Adolfo



Figure 199 - Troisième motif du *baião* proposé par Antonio Adolfo

L'auteur attire notre attention sur le fait que les variations quatre et cinq suivent le même schéma que le *coco*[1196].

[1196] ADOLFO, Antonio, *op. cit.*, p. 98.



Figure 200 - Quatrième motif du *baião* proposé par Antonio Adolfo



Figure 201 - Cinquième motif du *baião* proposé par Antonio Adolfo

Ces aspects rythmiques, les modes mélodiques lydiens/mixolydiens si caractéristiques du *baião*, se retrouvent également dans certaines œuvres pour piano de Camargo Guarnieri. Au-delà de ces éléments musicaux, nous avons vu comment la ville de São Paulo a été immergée dans ce genre tout au long des années 1950. Nous désignerons ces éléments musicaux comme le topique du *baião*. Notre approche est très similaire à celle d'Acácio Piedade, qui applique également la théorie des topiques à l'analyse du *baião*. La seule différence est la nomenclature, puisque l'auteur appelle cette sonorité de topiques *nordestinas*[1197].

Un exemple d'utilisation du topique *baião* qui nous a particulièrement interpellés est celui de la *Sonatina* nº 4 de Camargo Guarnieri, écrite à São Paulo en 1958[1198]. D'un point de vue chronologique, il est intéressant de noter que la date de composition coïncide avec la période où la musique du Nord-Est s'implantait dans cette ville. Nous attirons l'attention sur le troisième mouvement, *Gracioso* (Gracieux), dans lequel est utilisé le topique du *baião*. *Gracioso* est un rondo de forme ABACA-Coda, dont la partie C a été composée en utilisant la sonorité de ré-mixolydien et

[1197] Voir PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 54.

[1198] VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri : expressions d'une vie), Éditions Edusp, São Paulo, 2001, p. 159.

un accompagnement formé par une rythmique dont les croches sont organisées en 3+3+2. La combinaison du myxolydien et du motif rythmique constitue le topique *baião*, comme le montre le passage débutant par l'indication dynamique *f* et l'indication expressive « bem ritmado » :



Figure 202 - *Sonatina* nº 4 - III. *Gracioso*, thème C (m. 90-98), 1973 – éditions *Associated Music Publishers Inc.*

Sonatina nº 4 - III. *Gracioso*, thème C (m. 90-98)

https://youtu.be/rzA8cokVnrw?si=3s8w_6EJXQJDw2wo&t=626

La sonorité modale de ce mouvement est également soulignée par Marion Verhaalen[1199], qui décrit aussi l'utilisation d'un timbre semblable à celui d'un tambour dans l'accompagnement de la voix inférieure[1200]. Ester Bencke corrobore également l'aspect modal de ce même passage, mais avec plus de précision. Selon elle, « cette section sonne très *nordestina*[1201]. L'*ostinato de* la main gauche avec la basse en « ré » et une rythmique de *baião*, l'ajout de la quinte « la », bien rythmée, et, en outre, la mélodie en mixolydien rappellent les improvisations du Nord-Est »[1202]. Le pianiste Geraldo

[1199] VERHAALEN, Marion, *op.cit.*, p. 159.

[1200] *Ibid.*, p. 161.

[1201] Du Nord-Est.

[1202] BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), mémoire de master, Université de l'État de Santa Catarina (UDESC), 2010, p. 127.

« esta seção soa bem nordestina. O *ostinato* da mão esquerda com baixo em Ré e rítmica de baião, acréscimo da quinta Lá, bem ritmado e, além disso, a melodia em mixolídio, remetem ao repente nordestino ». (Traduction libre de l'auteur).

Majela Brandão Ribas souligne également l'aspect rythmique du *baião*[1203], tout comme la pianiste Belkiss Carneiro de Mendonça qui, en plus de parler de ce même passage, cite un autre moment où le topique *baião* est très clair. Ce passage commence par l'indication dynamique *p*, l'indication de timbre *seco* (sec) et l'indication expressive « *com espírito* » (avec esprit)[1204], comme le montre le texte ci-dessous :



Figure 203 - *Sonatina* nº 4 - III. *Gracioso*, thème C (m. 121-129) , 1973 – éditions *Associated Music Publishers Inc.*

Sonatina nº 4 - III. *Gracioso*, thème C (m. 121-129)

https://youtu.be/rzA8cokVnrw?si=JTHfSBa5UylWSfUZ&t=626

Ester Bencke signale un autre cas intéressant d'utilisation du topique *baião* dans la *Sonatina* nº 5 (1962). Dans le troisième mouvement, *Com alegria* (Avec joie), qui est également un rondo, le compositeur emploie un rythme qui suit la même organisation de 3+3+2 croches que nous avons vue précédemment. L'auteur qualifie ce rythme de *baião*[1205], tandis que Verhaalen le considère comme

[1203] Voir RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos* (Une vision interprétative des Sonates pour piano de Camargo Guarnieri à partir d'hypothèses historiques et analytiques), Thèse de doctorat, Université de l'État de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017, p. 120.

[1204] Voir MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 408.

[1205] BENCKE, Ester, o*p. cit.*, p. 138.

une *samba*[1206] et que Mendonça parle d'*embolada*[1207]. Comme nous l'avons vu précédemment, certaines formules d'accompagnement du *baião* sont très similaires à celles du *coco de embolada*. Dans ce cas, nous pensons qu'il s'agit d'un topique *baião* car, en plus du rythme, il y a une sonorité modale de mi^{b} Lydien et des constructions en quartes qui sont très caractéristiques de ce mode. Le passage commence avec l'indication dynamique *ff* et l'indication expressive « rude ».



Figure 204 - *Sonatina* nº 5 - III. *Com alegria*, thème C (m. 54-57), 1962 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 5 - III. *Com alegria*, thème C (m. 54-57)

https://youtu.be/Vn7bdwilBHw?si=OYMaczns53fyY5fu&t=385

Neuf ans séparent la *Sonatine* n° 5 de la *Sonatine* n° 7, écrite en 1971. À mi-chemin entre les deux, il y a la *Sonatine* n° 6 (1965), dans laquelle la sonorité atonale et les polymodalismes sont portés à un haut niveau technique. Nous utilisons ces données, même de manière superficielle, pour expliquer que le topique *baião* est employé dans le premier mouvement de la Sonatine n° 7, bien qu'elle soit plus subtile du point de vue de l'identification immédiate avec le genre populaire, et plus stylisée du point de vue de la technique de composition musicale. Selon Ester Bencke, « dans cette *sonatine,* les éléments provenant d'une source populaire sont beaucoup plus subtils et se limitent

[1206] VERHAALEN, Marion, o*p. cit*., p. 163,

[1207] MENDONÇA, Belkiss Carneiro de, *A obra* pianística, In : SILVA, Flávio (dir.), *op. cit.*, p. 408.

principalement au rythme du *baião* dans le premier mouvement »[1208]. Cette subtilité est également confirmée par Geraldo Majela Brandão Ribas qui, tout en reconnaissant la nature rythmique du *baião*, affirme qu'il y a une distance plus importante par rapport au caractère nationaliste[1209]. Marion Verhaalen ne parle pas de l'influence rythmique du *baião* mais souligne la sonorité des quartes, qui interviennent sur les plans harmonique et mélodique, et le caractère lumineux de la texture :

> Ce premier mouvement ne semble pas suivre la forme typique d'allegro de sonate, mais il est difficile d'en être certain étant donné la façon dont Guarnieri développe le matériau thématique. La forme peut être considérée comme un arc, les thèmes étant présentés dans l'ordre inverse dans la réexposition. La texture est brillante, intense, agitée, sans repos, du début en *ff* à la fin en *fff*. Les accords en quartes, tant harmoniques que mélodiques, forcent presque la fragmentation de l'écriture, la main du pianiste ne pouvant atteindre confortablement les passages plus continus[1210].

Contrairement aux autres exemples, nous avons ici une pièce qui met en place des plans polytonaux entre les voix supérieures et inférieures. Ainsi, les modalismes lydien/mixolydien ne sont plus présents comme ils l'étaient auparavant. Cependant, la division rythmique 3+3+2 est claire, comme nous le voyons ci-dessous dans le passage qui commence par l'indication de la dynamique *f et l'*indication expressive « robusto » (robuste) :

[1208] BENCKE, Ester, *op. cit.*, p. 163.

« nesta *Sonatina,* os elementos de fonte popular são muito mais sutis, restringindo-se principalmente à rítmica de baião presente no primeiro movimento ». (Traduction libre de l'auteur).

[1209] Voir RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *op. cit.*, p. 158.

[1210] VERHAALEN, Marion, *op. cit.*, p. 169.

« Esse primeiro movimento parece não seguir a forma típica de allegro de sonata, mas é difícil fazer essa afirmação com toda certeza pelo modo com que Guarnieri desenvolve o material temático. A forma pode ser considerada como em arco, com os temas apresentados em ordem inversa na reexposição. A textura é brilhante, intensa, inquieta, sem repouso desde seu início em *ff* até o final, em *fff.* Os acordes em quartas, tanto harmônicos quanto melódicos, quase forçam a fragmentação da escrita, pois a mão do pianista não consegue alcançar confortavelmente as passagens mais contínuas ». (Traduction libre de l'auteur).



Figure 205 - *Sonatina* nº 7 - I. *Rítmico e Enérgico*, thème B (m. 15-19), 1991 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 7 - I. *Rítmico e Enérgico*, thème B (m. 15-19*)*

https://youtu.be/GnoAfnafR7U?si=MKhjjPp1xo9-l7d-&t=22

D'après Ester Bencke, « le rythme présenté à la main droite dans les mesures 15 et 16 et à la main gauche dans les mesures 17 et 18 rappelle le rythme du *baião* car il comporte un accent suivi d'une pause (imitant la syncope) »[1211]. Bencke souligne également une autre apparition du topique *baião*, cette fois avec un rythme légèrement modifié, le motif rythmique étant 3+2+3 au lieu de 3+3+2, comme nous pouvons le voir ci-dessous dans le passage qui commence avec l'indication dynamique *f et l'*indication expressive « rude »[1212] :

[1211] BENCKE, Ester, *op. cit.* p. 157.

« A rítmica apresentada na mão direita dos compassos 15 e 16 e na esquerda dos compassos 17 e 18 remonta à rítmica do baião, dado que apresenta acento seguido de pausa (imitando a síncopa) ». (Traduction libre de l'auteur).

[1212] *Ibid.*, p. 157-158.



Figure 206 - *Sonatina* nº 7 - I. *Rítmico* e *Enérgico*, thème C (m. 35-38), 1991 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 7 - I. *Rítmico e Enérgico*, thème C (m. 35-38*)*

https://youtu.be/GnoAfnafR7U?si=9BSCoWXgqqCfiXbd&t=45

Bencke souligne une ressemblance entre ce motif de notes répétées à la voix supérieure (répétition de la note « do ») que nous venons de présenter ci-dessus et celui du deuxième thème du troisième mouvement, *Com alegria* (Avec joie), de la *Sonatine* n° 5[1213], ci-dessous.

[1213] Voir BENCKE, Ester, *op. cit.*, p. 158.



Figure 207 - *Sonatina* nº 5 - III. *Com alegria*, thème C (m. 34-39), 1962 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 5 - III. *Com alegria*, thème C (m. 34-39)

https://youtu.be/Vn7bdwilBHw?si=PkHuGNfqOP46KDno&t=362

Il est vrai que la répétition des notes de la voix supérieure est très similaire. Cependant, en ce qui concerne le topique qui nous intéresse ici, nous ne pensons pas que cela constitue un topique *baião.* Bien que l'on ait une subdivision rythmique 3+3+2, le passage est plutôt lyrique, écrit en *p* et on n'a donc pas l'énergie inhérente à la danse du *baião*.

Nous avons un dernier exemple du topique *baião* dans le premier mouvement de la *Sonatina* n° 8, composée en 1982. Selon Ester Bencke, « dans la *Sonatine n° 8*, le premier mouvement est basé sur des motifs de seconde et des arpèges en quartes et présente également des éléments d'origine populaire, à savoir le rythme modifié du *baião* et les tournures typiques d'une musicalité brésilienne »[1214]. L'auteur signale ici un cas de chevauchement de deux topiques utilisés simultanément. Nous nous concentrerons sur le topique *baião*, caractérisé à nouveau par la subdivision rythmique 3+3+2, la sonorité des quartes dans la construction harmonique et la nuance lumineuse en *f*, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

[1214] BENCKE, Ester, *op. cit.*, p. 192.
« na *Sonatina n.8*, o primeiro movimento é baseado em motivos de segunda e arpejos quartais e também apresenta elementos de fonte popular, que são a rítmica de baião modificada e volteios típicos de uma musicalidade brasileira ». (Traduction libre de l'auteur).

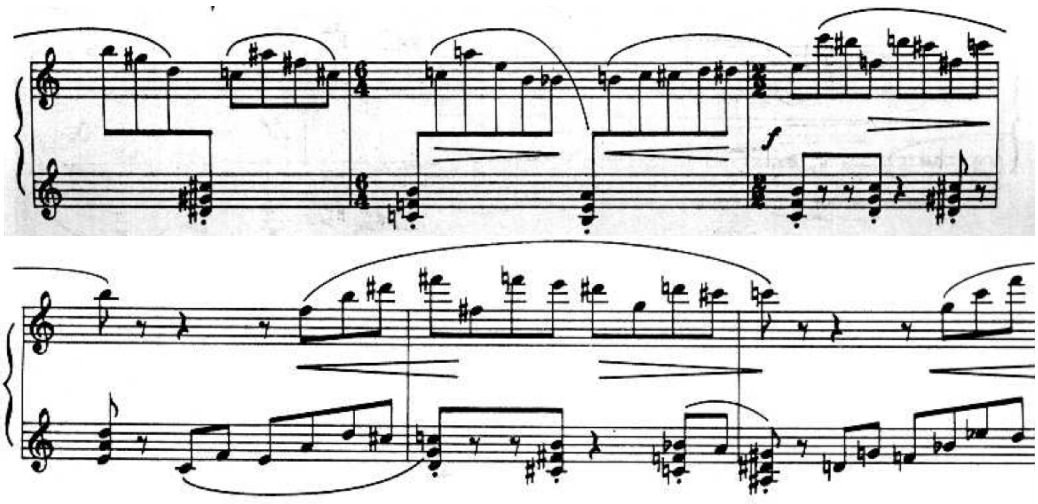


Figure 208 - *Sonatina* nº 8 - I. *Repenicado* (m. 12-15), 1988 – éditions *Ricordi Brasileira*

Sonatina nº 8 - I. *Repenicado* (m. 12-15)

https://youtu.be/Kjhj0SbqGpA?si=HAidPeQfODu2WCUm&t=14

Conclusion

Né dans un pays qui était alors une jeune république cherchant sa place dans le monde moderne au seuil du XX^{e} siècle, Camargo Guarnieri a eu une vie bien remplie. Dès son enfance, le compositeur a vécu au contact d'une culture qui portait en elle les traditions d'un peuple afro-brésilien réduit en esclavage, dont les chants et les danses exprimaient des valeurs de résistance enracinées depuis l'époque coloniale. Il a également été en contact avec la culture rurale de l'arrière-pays de São Paulo, celle d'une paysannerie *caipira* marginalisée qui chantait ses joies et ses peines en s'accompagnant de la guitare paysanne, la fameuse *viola caipira*. Les bals champêtres de Tietê, où le jeune musicien accompagnait son père au piano et improvisait pendant des heures, sont venus enrichir son expérience. Cette ville et l'histoire des *Batuques* de l'État de São Paulo sont intimement liées : le jeune musicien a connu la fête traditionnelle de *São Benedito* (Benoît le Maure) à Tietê, au cours de laquelle les communautés de *batuque* de toute la région se rassemblent pour célébrer leur saint patron, chantant et dansant jusqu'à l'aube. Cette immersion dans les traditions de sa ville natale marquera Guarnieri pour toute sa vie.

Le compositeur s'est éloigné de sa campagne natale, mais cette musicalité ne l'a jamais quitté. À São Paulo, Guarnieri vit des expériences professionnelles fondatrices, comme son travail de pianiste à la *Casa Di Franco*, un lieu où il découvre de nombreuses œuvres tout juste publiées et où il peut développer ses aptitudes de lecture à vue. Il fréquente aussi des lieux plus populaires en accompagnant son père dans des soirées où ils jouent tous les deux. São Paulo lui offre également la fréquentation du milieu musical, notamment celle de personnalités qui vont jouer un grand rôle dans sa vie. C'est en prenant des cours de piano avec Ernani Braga et Sá Pereira qu'il est encouragé à se consacrer à la composition ; les bibliographies consultées désignent ces deux pianistes comme les éveilleurs de son écriture musicale. C'est ensuite par l'intermédiaire d'Antonio Munhoz, également pianiste, que Camargo Guarnieri rencontre ses deux maîtres, le chef d'orchestre Lamberto Baldi et le polygraphe Mário de Andrade. Baldi prend en charge l'aspect technique de l'écriture, ouvrant l'esprit de Guarnieri à la polyphonie et l'incitant à écrire sans se censurer, avec une liberté qui lui a permis d'exprimer la musique qui résonnait en lui. La période d'apprentissage avec Baldi est courte, mais suffisamment intense pour marquer le compositeur pour le restant de ses jours. Ce mentor s'étant éclipsé, les liens d'amitié de Guarnieri avec Mário de Andrade se renforcent : le compositeur insiste sur leur importance, car c'est Andrade qui l'a conduit à réfléchir sur l'esthétique musicale et lui a présenté les buts du modernisme nationaliste, à savoir d'élever la musique de concert brésilienne à un niveau de reconnaissance internationale. Au cours de leurs réunions hebdomadaires, Guarnieri a

librement accès à la bibliothèque personnelle d'Andrade, ce qui lui permet de lire de nombreux traités sur l'harmonie, le contrepoint et la composition musicale, notamment le *Traité de l'harmonie*[1215] et le *Précis de règles du contrepoint*[1216] de Charles Koechlin.

Désireux de retrouver une orientation similaire à celle de Baldi, Camargo Guarnieri s'installe à Paris pour poursuivre sa formation auprès de Charles Koechlin. Il est intéressant de noter que ses biographies indiquent qu'il a étudié l'harmonie et le contrepoint avec le maître français, mais pas la composition. Est-ce un manque de confiance en soi, la conscience du fait que la musique brésilienne de la première moitié du XX^{e} siècle ne dispose pas encore de bonnes infrastructures et ne bénéficie pas encore d'une visibilité suffisante, qui le poussent à tout reprendre depuis les bases pour combler les lacunes de son apprentissage ? Dans la capitale française, Guarnieri se consacre non seulement à ses études, mais s'immerge également dans la vie de concerts qu'offre la cité. Dans le domaine de la composition, cette période n'est pas la plus prolifique mais la veine contrapuntique abordée par Koechlin et ses différentes approches harmoniques seront très présentes dans les œuvres qui suivront. Dans les quelques concerts au cours desquels Guarnieri présente ses œuvres, sa musique est reconnue et appréciée par les critiques et par son professeur. Il aurait peut-être fait une belle carrière, comme Villa-Lobos, s'il était resté plus longtemps en Europe. Malheureusement, le séjour de Guarnieri est interrompu par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, qui l'oblige à rentrer au Brésil.

Ce séjour en France lui a offert une expérience culturelle que São Paulo n'était pas encore en mesure de connaître. Il a façonné un regard nouveau sur son propre pays à travers la distance et le filtre de la nostalgie. À son retour, Guarneri se retrouve sans travail et sans perspectives, alors que la guerre se poursuit sur le vieux continent. Mais son destin bascule avec le resserrement des relations entre le Brésil et les États-Unis. Craignant l'avancée du fascisme en Amérique du Sud, ces derniers se sont donnés pour mission de protéger le grand continent américain. Pour éviter le tapage autour de l'installation de bases américaines aux frontières du Brésil, les États-Unis investissent dans une politique culturelle afin de gagner du terrain plus discrètement. Ce point est longuement abordé par André Egg dans sa biographie du compositeur[1217]. La musique est présentée comme l'un des arts permettant le dialogue entre les nations et, à ce moment précis, Camargo Guarnieri semble être le compositeur idéal pour cela, puisqu'il n'a pas de liens politiques compliqués avec le gouvernement brésilien de l'époque qui, rappelons-le au passage, est une dictature très brutale.

[1215] KOECHLIN, Charles, *Traité de l'harmonie*, 3 volumes, éditions Max Eschig, Paris, 1928.

[1216] KOECHLIN, Charles, *Précis de règles du contrepoint*, éditions Huegel & Cie, Paris, 1926.

[1217] EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança* (La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre modernisme, américanisme et modernisme, américanisme et bon voisinage), éditions Alameda, São Paulo, 2018.

Ainsi, Guarnieri trouve aux États-Unis ce qu'il aurait aimé avoir en Europe, à savoir l'espace et l'infrastructure nécessaires pour que sa musique soit jouée. André Egg défend l'idée que Camargo Guarnieri ne s'est affirmé comme compositeur brésilien qu'après cette expérience Nord-Américaine. Comme compositeur symphonique c'est incontestable mais, musicalement parlant, Guarnieri possédait déjà les attributs esthétiques qui faisaient de lui un grand compositeur. Cette expérience, quelle est-elle ? Le compositeur brésilien est invité à séjourner aux États-Unis, où il fait exécuter des œuvres de musique de chambre et symphonique ; il découvre de près le système éducatif du pays, fait éditer et publier des œuvres et obtient des commandes d'œuvres de grande envergure qui l'aident à acquérir la confiance en soi qu'il lui fallait pour composer des œuvres symphoniques. Rappelons au passage que São Paulo a mis longtemps à professionnaliser la scène musicale, dans le sens où il n'y avait pas encore de musiciens exclusivement voués à l'interprétation mais des professeurs et amateurs de musique qui se réunissaient pour jouer le répertoire symphonique ou de chambre. Ces circonstances rendaient difficile l'exécution des pièces de Guarnieri, qui ont souvent une écriture très dense et requièrent un haut niveau d'interprétation.

Guarnieri s'est donc établi : il a été reconnu en tant que compositeur. A l'heure actuelle, presque cent ans plus tard, nous essayons encore de comprendre son langage, qui est certes brésilien mais qui se veut aussi universel. Son œuvre appartient à un mouvement de renouvellement du langage musical qui suivait deux courants : le premier d'ampleur mondiale, à savoir l'abandon du discours romantique et la recherche d'autres formes d'expression, le second cherchant à transformer la réalité brésilienne par la création d'un langage musical susceptible d'inscrire le Brésil comme une entité identifiable dans un environnement international. L'imprégnation de la culture populaire et l'expérience musicale acquise par le compositeur aux côtés de son père ont été les influences fondatrices d'une bonne partie de ses créations pour le piano. Dans cette dynamique, qui consiste à jouer spontanément en passant de la partition à l'improvisation, de la valse à d'autres danses, Guarneri associe des accords, des triades simples à la main gauche, la main droite étant libre de jouer ou d'improviser sur les thèmes. Si nous pensons à certains *ponteios*, comme le n° 5 (*Fatigado*), le n° 24 (*Tranquilo*), le n° 36 (*Tristemente*), le n° 38 (*Hesitante*), entre autres, c'est bien à cette façon de concevoir la musique que nous avons affaire.

Cette approche de la musique, Guarnieri la mettra de côté lorsqu'il rencontrera Ernani Braga, Sá Pereira, Lamberto Baldi et Mário de Andrade. L'apprentissage et la découverte de la musique savante semblent l'avoir conduit à repenser plusieurs paramètres musicaux, notamment la texture, la métrique, l'harmonie. On peut dire que les années de formation auprès de ces premiers maîtres l'ont amené à reformuler sa création. Si, auparavant, Guarnieri a bien composé des mélodies accompagnées par des accords homophoniques, il prend bientôt le chemin contrapuntique. Même chose sur la

question de la métrique : si le catalogue des œuvres dont la diffusion est restée « interdite » contient des œuvres de jeunesse caractérisées par des rythmes ternaires très clairs, inspirées par les valses jouées dans les bals à la campagne, il n'en ira pas longtemps ainsi[1218]. L'accentuation métrique régulière est revisitée et remise en question en profondeur. Le compositeur la modifie en changeant la division temporelle, opération qui peut se répéter plusieurs fois au long du même morceau à travers l'emploi des cellules musicales qui suivent des unités de temps différentes, établissant ainsi une polymétrie, ou en utilisant la polyrythmie. Sur le plan harmonique, Guarnieri aurait tendance à utiliser des accords construits par la superposition de quartes. Cela nous amène à croire que la complexité de son écriture pianistique résulte, en partie, d'une remise en question de la simplicité du geste musical qu'il avait développée au fil de ses expériences, notamment lors de ses improvisations dans les bals de campagne.

Si la technique de composition de Guarnieri a beaucoup changé, le caractère brésilien est toujours resté très présent au niveau musical. Dès les premières œuvres de 1928, année du début de ses publications officielles, comme la *Dança Brasileira* et la *Sonatina* nº 1, on retrouve dans ses œuvres des aspects rythmiques, des choix de texture ainsi qu'un traitement mélodique/harmonique étroitement liés aux musicalités brésiliennes. Ces sons, qu'ils proviennent du monde des cordes pincées, du chant *caipira* ou du tambour brésilien, seront présents tout au long de la carrière du compositeur. Il est également important de signaler que Guarnieri stylise et adapte ses sonorités à sa technique, de traitement nettement polyphonique, de tonalité libre, polymétrique/polyrythmique, ce qui rend assez difficile la reconnaissance de certains aspects de la musicalité brésilienne. L'aspect rythmique peut être atténué quand l'utilisation de la polyphonie mélodise l'accentuation rythmique et évite le choc du traitement en bloc homophonique des accords. Ainsi, ce que nous écoutons au contact de l'œuvre de Guarnieri, c'est la formation savante du compositeur, puisqu'il s'agit d'œuvres très raffinées tant du point de vue du traitement du matériau populaire que sur le plan technique.

Comme il est question ici d'influences populaires et de transmission orale, nous pensons qu'il n'est pas possible d'affirmer certaines choses avec une certitude absolue. Comme nous l'avons vu, le rythme musical brésilien est complexe et la même cellule rythmique se présente souvent dans des manifestations musicales complètement différentes. Dans le cas de Camargo Guarnieri, ce problème d'identification de la source populaire se complique encore, puisque le compositeur la stylise pour la transformer en musique savante. Nous avons remarqué que les recherches portant sur la musique du compositeur parlent du caractère rythmique brésilien, mais la question ne va pas au-delà de notes très générales sur la vivacité rythmique. Ainsi, les notes prises au cours de notre recherche sont basées

[1218] À l'exception de ces son cycle de *valses.*

sur les indications de genres musicaux proches du compositeur (comme la *toada* et le *batuque*), sur la musique caractéristique de la région dans laquelle le compositeur a grandi et vécu (la musique *caipira* de Tietê et de l'état de São Paulo en général, comme la *catira* et la *polca caipira*), ainsi que sur les indications laissées en portugais concernant le type de toucher, les aspects objectifs liés au texte musical et les indications poétiques. Nous pensons qu'il s'agit là du début d'une recherche importante, qui nous permettra de nous rapprocher de l'imagerie musicale brésilienne savante que Camargo Guarnieri a léguée à la postérité.

En abordant la musique de Guarnieri à travers la théorie des topiques, nous avons été amenés à réfléchir aux sons présents de la musique brésilienne qui entourait le compositeur, ainsi qu'à la manière dont celle-ci a été utilisée dans son œuvre. En écrivant à partir d'un présent qui n'est pas très éloigné de celui de Camargo Guarnieri, on remarque qu'il y a beaucoup de pratiques musicales brésiliennes qui existent encore de la même manière qu'il y a cent ans, comme le *batuque* de Tietê. Les *modas de viola*, peut-être difficilement reconnaissables dans la ville de São Paulo, avaient du succès dans les régions rurales de ce même État jusqu'à une date assez récente (fin des années 1990 et début des années 2000), de sorte que l'auditeur les connaissait très bien et se reconnaissait dans les textes qui racontaient la vie à la ferme, les *« causos »* (les anecdotes des paysans) chantés par les duos des années 1950 et 1960. Ainsi, nous pouvons encore établir des parallèles avec les références qui ont entouré Guarnieri car elles sont toujours présentes.

La théorie des topiques a été fondamentale pour nous permettre d'identifier certaines structures musicales récurrentes dans l'œuvre de Guarnieri, qui font partie non seulement de son écriture, mais aussi de l'inconscient collectif brésilien. En s'intéressant à la culture populaire du pays, le compositeur s'imprègne non seulement des aspects rythmiques et mélodiques de cette musique, mais intègre également des signes, des lieux communs, qui permettent une identification directe avec certaines pratiques musicales. Même si l'auteur n'a rien dit explicitement de ces influences, elles demeurent reconnaissables. Sa démarche valorise avant tout la recherche artistique et non purement intellectuelle. Ainsi, appréhender la musique de Camargo Guarnieri à travers la théorie des topiques est un enjeu qui nous fait remonter aux débuts du modernisme pour comprendre comment le compositeur a assimilé les musicalités de la campagne de São Paulo, du Nord-Est, de Rio de Janeiro, et comment il s'est servi des idées de Mário de Andrade pour nourrir la création de sa sonorité.

Nous pensons que ce travail est important car les sonorités, les contextes et l'histoire musicale et sociale révélés sont fondamentaux pour l'interprétation du texte de Guarnieri. Ainsi, la théorie des topiques est un bon outil car elle organise et structure les aspects qui sont récurrents dans l'écriture du compositeur, permettant une cartographie des schémas, créant ainsi une meilleure compréhension de son œuvre. De la sorte, les interprètes pourront mieux comprendre l'origine de certains rythmes,

les choix de textures, la construction de certains types de sonorités utilisés par lui, tout en se plongeant dans le contexte historique, social et culturel du pays dans lequel Camargo Guarnieri a vécu et qu'il a, d'une certaine manière, essayé d'exprimer artistiquement.

La question du « nationalisme » dans la musique n'est pas seulement une question d'utilisation de matériau folklorique. Il s'agit avant tout d'un processus de reconnaissance de la valeur de sa propre culture, donc d'une reconnaissance en tant que nation. La culture populaire brésilienne représente l'expression et la résistance de communautés qui ont souvent risqué d'être effacées par le Brésil. Au cours de notre analyse, nous avons pu voir comment la culture *caipira* a été rejetée de la ville vers la campagne et comment certains instruments ont fini par l'accompagner. Paulo de Tarso Salles, lorsqu'il traite du style *carioca*, présente une description du projet de modernisation de la ville de Rio de Janeiro qui s'est déroulé entre 1903 et 1906, sous le mandat du maire Pereira Passos, et explique comment les classes populaires et que leur culture ont été refoulées du centre de la ville vers les *favelas*[1219]. Le processus de relégation de ces cultures a créé un écart entre la culture populaire et la culture que l'élite brésilienne importait d'Europe. Nous pensons que la proposition moderniste était avant tout une redécouverte non seulement de cette culture marginalisée, mais aussi de soi-même en tant que peuple d'une nation composée de diverses cultures, de diverses ethnies, de diverses manières de chanter, de raconter son passé et de vivre son présent.

Parallèlement à la question des éléments constitutifs de la musique brésilienne, nous avons été interpelés par les indications poétiques utilisées par Guarnieri. En majorité, elles couvrent toute la gamme des sentiments humains, de la joie à la tristesse. Cependant, en choisissant des œuvres pour piano pour les annexes, nous avons remarqué un penchant pour les sentiments mélancoliques. En rédigeant les analyses, nous avons remarqué aussi que la plupart des musicalités assimilées par Guarnieri, comme les *modas de viola*, la *modinha* et autres, chantent la tristesse de la vie humaine. De fait, la mélancolie est un sentiment très fort et profondément ancré, au moins, dans la culture musicale de São Paulo. Cornélio Pires le résume très bien lorsque, dans son introduction à « Moda do Peão », il dit que « la chanson populaire du *caipira* de São Paulo, dans laquelle on perçoit clairement la tristesse de l'Indien asservi, la profonde mélancolie de l'Africain en captivité et l'énorme nostalgie du Portugais, qui se languit de sa lointaine patrie. Élevée et formée dans cet environnement, notre *caipira*, sa musique est toujours dolente, toujours mélancolique, toujours

[1219] SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018, p. 236

tendre »[1220]. La mélancolie des chants *aboio* des vachers dans l'arrière-pays du Nord-Est a également été soulignée. D'une certaine manière, cette tristesse de l'environnement se superposait à la vie des personnes et prenait forme à travers l'expression musicale. Nous croyons que, dans la perspective de cette subjectivité, la musique de Guarnieri est également influencée par la musicalité brésilienne.

Camargo Guarnieri incarne le projet nationaliste avant même de le connaître. Les pièces « interdites » exprimaient déjà les rythmes, les manières de jouer et de danser inhérents à la culture populaire de Tietê du début du XX^{e} siècle. Lorsque Mário de Andrade a entendu la *Dança Brasileira* et la *Sonatina* nº 1 du compositeur, il a entrevu une grande carrière pour Guarnieri et a pressenti en lui un représentant du projet artistique qu'il avait en tête. Il existe plusieurs thèses concernant l'accomplissement du programme nationaliste. Selon Santuza Cambraia Naves[1221], c'est la musique populaire brésilienne, comme le *choro* par exemple, qui donne la visibilité à la musique brésilienne à niveau international. Ainsi, c'est à travers la guitare, instrument populaire par excellence au Brésil, que le programme moderniste d'élévation de la culture populaire au niveau artistique est réalisé. Dans le cas de la musique savante, nous pensons que Camargo Guarnieri continue à suivre les idéaux du poète de São Paulo, non pas par son engagement philosophique et esthétique mais par une motivation personnelle intrinsèque, propre au compositeur et à son histoire.

Bien qu'il soit difficile d'identifier le type de matériau d'influence populaire utilisé par Guarnieri, nous ne pouvons plus aborder ces aspects d'une manière superficielle. Cela dit, il ne faut pas oublier que son écriture fournit des éléments permettant d'établir des relations chronologiques avec les projets sur lesquels il a travaillé, les institutions avec lesquelles il a dialogué et les œuvres qu'il a écrites. En outre, il y a la composante sonore : la sonorité modale, les choix de construction mélodique (l'homophonie, la texture chorale, la polyphonie et le contrepoint) et les choix rythmiques ne sont pas seulement des critères techniques d'écriture. Il y a toujours un intérêt musical caché derrière ces choix qui, dans notre perspective, s'ancre dans la tradition populaire et folklorique.

Nous espérons contribuer à l'avancement de la recherche sur l'interprétation des signes musicaux utilisés par Guarnieri en incluant des sources d'origine populaire et folklorique. Nous estimons que c'est de cette manière que ses œuvres recevront la tonalité culturelle nécessaire pour rendre justice à l'héritage musical qu'il nous a laissé. Ce n'est que le début d'un long travail de recherche, qui doit s'enraciner au Brésil et à l'étranger. Il reste encore beaucoup à faire.

[1220] FAUSTINO, Jean Carlo, GARCIA, Rafael Marin da Silva, « A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola » (La série Cornélio Pires : l'analyse de la forme musicale de ses *modas-de-viola*), *Revista DEBATES*, nº 16, 2016, p. 73.

« Criado, formado nesse meio, o nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna ». (Traduction libre de l'auteur).

[1221] Voir NAVES, Santuza Cambraia, *O violão azul : modernismo e música popular* (La guitare bleue : modernisme et musique populaire), ed. FGV, Rio de Janeiro, 1998.

Glossaire

Aboio

L'*aboio* est un appel destiné aux animaux, propre à la culture brésilienne. Le terme se réfère en particulier à une pratique du sertão du Nord-Est, dans le cadre de la culture des vachers. Il a été mis en avant à plusieurs reprises en tant qu'élément culturel distinct. Ses origines remontent au début du XVIII[e] siècle, et il est toujours pratiqué aujourd'hui.[1222]

Acalanto

L'*acalanto* est une berceuse. Cette chanson naïve, qui se développe sur une mélodie très simple, est l'une des formes les plus rudimentaires de chant. Elle utilise souvent une forme onomatopéique, afin d'obtenir la monotonie nécessaire pour endormir l'enfant. Comme cette forme est très primitive, il est possible de la retrouver partout. Ce chant se caractérise par son contenu plein de tendresse, mais parfois aussi d'horreur pour faire fuir les petits garçons dans le sommeil.[1223]

Adjá

Cloche en métal utilisée par les candomblés de Bahia et les xangôs de Recife. « L'*adja* est une petite cloche en métal utilisée pour appeler les membres du culte au rituel du *candomblé* connu sous le nom de *don de nourriture au saint* »[1224].

Afofiê

Petite flûte en *taquara* avec une embouchure en bois. Mot d'origine *yoruba*[1225].

Agogô

Instrument de percussion composé de deux cloches en fer frappées par une baguette en métal[1226].

Atabaque

Instrument folklorique membranophone à percussion directe (manuelle). Nom générique utilisé au moins à Bahia, Rio de Janeiro et São

---

[1222] DUARTE, Fernando José Carvalhaes. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz,* Éditions 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008, p. 138.

« O aboio é um chamamento animal peculiar à cultura brasileira. O termo refere-se, em especial, à prática no sertão nordestino, integrando a cultura dos vaqueiros, e tem sido resgatado, ao longo de vários momentos, como um particular objeto cultural, identificado muitas vezes como um elemento de um mítico sertão. Suas origens remontariam ao início do século XVIII, e é ainda praticado ». (Traduction libre de l'auteur).

[1223] ALMEIDA, Renato dans MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro, *Canção de ninar brasileira: aproximações*, thèse en thèorie litteraire, Université de São Paulo, 2012, p. 34 .

« O acalanto, canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam seus filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia, que leva a criança a adormecer ». (Traduction libre de l'auteur)

[1224] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 9.

« campainha de metal, usada nos candomblés da Bahia e nos xangôs do Recife." O *adja* é um pequeno sino de metal usado para chamar os membros do culto para o ritual do *candomblé*, conhecido como *dar comida ao santo.* » (Traduction libre de l'auteur).

[1225] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 11.

« pequena flauta de taquara com bocal de madeira. Palavra de origem ioruba ». (Traduction libre de l'auteur).

[1226] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 13.

« instrumento de percussão, constituído de duas campânulas de ferro, percutidas por uma baqueta de metal ». (Traduction libre de l'auteur).

Paulo pour les tambours oblongs dont l'une des bouches est en cuir[1227].

Bahianaises

Noires créoles de Bahia, célèbres pour leur beauté et pour le costume spécial qu'elles portent (turban, châle, vaste jupe, etc.)[1228].

Baião

Danse populaire très prisée au XIX[e] siècle dans le Nord-Est du Brésil. […] Le *baião* conserve les cellules rythmiques et mélodiques du *coco*, le rythme (de percussion) et la signature temporelle exclusivement paire[1229].

Bandeira

Troupes armées parties de la région de São Paulo, initialement pour capturer des Indiens comme esclaves, ensuite pour chercher de l'or et des pierres précieuses. C'est grâce à ces *bandeiras* que le Brésil, au lieu de rester confiné au littoral atlantique, a pu s'étendre si profondément dans l'intérieur. Dans le Nord du Brésil, ces troupes armées portaient le nom d'*Entradas*. La grande différence était que les *Entradas* étaient organisées par le gouvernement, alors que les *Bandeiras* constituaient des entreprises privées.

Bandeirante

Nom donné à ceux qui participaient à des *bandeiras*[1230].

Batacotô

Tambour de guerre ; grand *atabaque* d'origine yoruba commun aux *egbas*, utilisé dans les *candomblés*, aujourd'hui tombé en désuétude[1231].

Batucada

Nom donné au rythme du batuque ; également utilisé comme synonyme de samba[1232].

Batuque

Dans la ville de Tietê, à São Paulo, il existe une *samba* dans laquelle les danseurs sont disposés en lignes opposées, les hommes d'un côté, y compris les instrumentistes, et les femmes de l'autre. La chorégraphie consiste à se balancer, les solistes se succédant dans l'espace entre les deux rangées. Le texte poétique enregistré par Benedito Pires de Almeida à propos de cette samba est exactement le même qu'un batuque que j'ai recueilli à Minas Gerais, à la seule différence que le mot batuque a été remplacé par samba. D'après les informations verbales d'une personne qui l'a observée, je sais qu'à Tietê, on danse un batuque dans laquelle les danseurs sont disposés de la même manière que dans cette samba. Il s'agit probablement

---

[1227] MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 49.

« *Atabaque :* Instrumento folclórico membranofone, de percussão direta (manual). Nome genérico com que pelo menos na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo são designados tambores oblongos, com couro em uma só boca ».

[1228] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 514.

[1229] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 86-87.

« dança popular muito preferida durante o escuo XIX no nordeste do Brasil. [...] O Baião conserva célular rítmicas e melódicas visíveis dos cocos, a rítmica (de percussão) com a unidade de compasso exclusivamente par ». (Traduction libre de l'auteur)

[1230] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 515.

[1231] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 50.

« Tambor de guerra; grande atabaque de origem ioruba comum entre os egbás, usado nos candomblés, hoje em desuso » . (Traduction libre de l'auteur).

[1232] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 52.

« nome dado ao ritmo do batuque; também usado como sinônimo deste e de samba ». (Traduction libre de l'auteur).

d'une seule et même danse, appelée indifféremment par les deux noms[1233].

Boré

Instrument à vent utilisé par les Indiens de langue guarani (tupi). Identique au *toré*[1234].

Bumba-meu-boi

Danse dramatique ou fête qui se présente sous la forme d'une suite bien plus clairement que ses homologues. Exécutée dans diverses localités brésiliennes, elle adopte des noms, des variations chorégraphiques et des caractéristiques différents selon la région où elle apparaît.[1235]

Caboclinhos

Nom générique des groupes de danse d'inspiration amérindienne qui se produisent pendant le carnaval dans les États de la Paraíba, du Pernambouc, du Rio Grande do Norte, de l'Alagoas et du Minas Gerais [1236].

Caboclo

L'indigène, le natif, le naturel ; le métis de Blanc et d'Indien ; mulâtre cuivré aux cheveux défrisés". [...] On dit communément de l'habitant de l'arrière-pays, *caboclo* de l'intérieur, terre de *caboclos*, méfiant comme un *caboclo*[1237].

Caiguetazu

Double flûte des Nhambiquaras du Nord du Mato Grosso, « composée de deux tubes de bois maintenus ensemble par des fils de tucumã, chacun avec un trou central percé au feu[1238].

Caipira

Habitant des champs, paysan[1239].

Caiumba

Nom donné à la danse *batuque* à Campinas, São Paulo[1240].

[1233] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2e éd. Duas Cidades, São Paulo, 1982, p. 156.

« Na cidade paulista de Tietê existe um Samba, em que os dançarinos se dispõem em fileiras opostas, homens de um lado, inclusive os instrumentistas, mulheres de outro. A coreografia consta de meneios, havendo solistas que se sucedem no espaço entre as duas fileiras. O texto poético registrado por Benedito Pires de Almeida ao se referir a esse Samba, é exatamente o mesmo de um Batuque que colhi em Minas Gerais, apenas com a substituição da palavra Batuque por Samba. Por informação verbal de pessoa que o observou, sei que em Tietê se dança um Batuque em que a disposição dos dançarinos é igual à desse Samba. Provavelmente os dois serão uma coisa só, chamada indiferentemente por ambos os nomes ». (Traduction libre de l'auteur).

[1234] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 69.

« instrumento de sopro dos índios falando o idioma guarani (tupi). O mesmo que *toré* ». (Traduction libre de l'auteur).

[1235] CARVALHO, Flávia Medeiros de. O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica, mémoire de master, Université de Brasília, UnB, 2013, p. 34.

« Dança dramática ou folguedo que apresenta bem mais claramente do que suas congêneres o aspecto de suíte. Representada em várias localidades brasileiras, tem nomes diversos, variações coreográficas e de personagens, conforme a zona onde aparece ». (Traduction libre de l'auteur).

[1236] MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 123.

« Nome genérico dos grupos de bailados de inspiração ameríndia que se exibem no Carnaval, nos Estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Alagoas e Minas Gerais ». (Traduction libre de l'auteur).

[1237] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 156.

« o indígena, o nativo, o natural; mestiço de branco com índia; mulato acobreado, com cabelo escorrido. [...] Diz-se comumente do habitante dos sertões, caboclo do interior, terra de caboclos, desconfiado como caboclo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1238] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 80.

« Flauta dupla encontrada entre os Nhambiquaras do norte do Mato Grosso, « formada por dois tubos de taquara presos por fios de tucumã, possuindo cada um na parte médica um orifício perfurado a fogo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1239] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 516.

[1240] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 126.

« denominação dada à dança do *batuque* em Campinas SP ». (Traduction libre de l'auteur).

Calango

Danse africaine, avec des « pirouettes, des déhanchés et des mouvements désordonnés […] »[1241].

Cana-verde

Danse d'origine portugaise, particulièrement répandue dans le Centre et le Sud du Brésil[1242].

Canção

Composition en vers[1243].

Candomblé

Culte afro-brésilien pratiqué dans des lieux appelés terreiros. Il s'agit d'une fête religieuse des Jeje-Nagôs et des Noirs bantous de Bahia, entretenue par leurs descendants[1244].

Caninha-verde

Danse ronde d'origine portugaise, accompagnée d'instruments et d'un chanteur[1245].

Cantiga

Poésie chantée en vers ou, selon Mariza Lira : « petite chanson, trova, *toada* faite pour être chantée ». Pour Alfonso Carrizo, les cantigas concernent l'amour, les sentiments religieux, les événements historiques et d'autres sujets liés à la vie des gens »[1246].

Cantiga de beber (chanson à boire)

Genre de chansons qui servent de prétexte à la consommation d'alcool. Dans ces chansons, le texte interroge quelqu'un ou quelque chose, ou exalte la boisson et l'alcool[1247].

Cantilena (cantilène)

Chanson courte de quelques mesures[1248].

Canto de pedinte

Ces chants de travail ne visent pas à réguler ou à intensifier l'activité du travailleur, mais plutôt à obtenir un résultat souhaité de la part de quelqu'un d'autre. Les chants de mendicité les plus caractéristiques sont ceux des aveugles dans les rues. Monotones et tristes, ils font partie de la tradition portugaise. La coutume des mendiants aveugles est encore vivante sur les marchés du Nord-Est. Certains jouent d'instruments, tandis que d'autres chantent en duo ou en solo, sollicitant l'aumône avec une supplique plaintive et entrecoupée[1249].

[1241] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 82.

« dança de origem africana, com "rodopios, requebros e desengonços (…) ». (Traduction libre de l'auteur).

[1242] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 86.

« dança de origem portuguesa, especialmente frequente no Centro e Sul do Brasil ». (Traduction libre de l'auteur).

[1243] *Ibid.*, p. 87.

« composição em verso ». (Traduction libre de l'auteur).

[1244] MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 138.

« culto afro-brasileiro, levado a efeito em locais denominados terreiros. É uma festa religiosa dos negros jeje-nagôs e bantos da Bahia, mantida pelos seus descendentes ». (Traduction libre de l'auteur).

[1245] ANDRADE, Mário de, *op. cit.,* p. 92.

« dança de roda, de origem portuguesa, acompanhada por instrumentos e por um cantador ». (Traduction libre de l'auteur).

[1246] *Ibid..*, p. 103.

« Poesia cantada em versos. Ou ainda, segundo Mariza Lira : "pequena canção, trova, toada feita para cantar". As cantigas, para Alfonso Carrizo, são para o amor, sentimentos religiosos, acontecimentos históricos e outros assuntos ligados à vivência do povo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1247] *Ibid.*, p. 87.

« gênero de canções que servem de pretexto pra beber algum álcool. Nelas o texto ou sonda alguém ou qualquer coisa, ou exalta a bebida e o beber ». (Traduction libre de l'auteur).

[1248] *Ibid.*, p. 105.

« canção curta, de poucos compassos ». (Traduction libre de l'auteur).

[1249] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 142-143.

« Tais cantos de trabalho visam não a uma regularização ou acréscimo da atividade do trabalhador, mas à obtenção de um resultado que se deseja conseguir de outrem. Os cantos de

Cantos de trabalho

Chants utilisés pendant le travail et destinés à réduire l'effort et à augmenter la production, les mouvements suivant les rythmes du chant[1250].

Capoeira

Jeu athlétique d'origine africaine, introduit au Brésil par les esclaves bantous d'Angola, défensif et offensif, répandu sur tout le territoire[1251].

Carregadores de piano

Les chants des *carregadores de piano* (les chargeurs de piano) sont caractérisés comme un chant de travail. Dans les grandes villes du début du XX^e^ siècle, le transport de pianos était un métier courant. Les transporteurs étaient des groupes des 6 ou 8 hommes, noires ou métis, qui chantaient des chansons rythmées afin d'organiser leurs marches et de faciliter le transport de l'instrument[1252].

Catereté (ou catira)

Danse des États de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás. [...] Selon l'opinion courante, il s'agit d'une danse d'origine amérindienne, utilisée au premier siècle de la colonisation par le père Anchieta lors de fêtes catholiques où les Indiens dansaient sur des textes chrétiens écrits en tupi[1253].

Catimbó

Le *catimbó*, ou *jurema*, est un système de croyances visant principalement la guérison, dont les principaux éléments viennent des Indiens brésiliens et de l'Église catholique. Son rite magico-religieux implique l'ingestion d'une boisson préparé avec les feuilles de la *jurema* (arbre du genre *Mimosa*, *Acacia* ou *Pithecelobium*), ainsi que l'usage du tabac et l'induction de la transe pour la possession par des êtres spirituels. Le *catimbó* vénère les symboles et les saints catholiques, mais son élément de culte principal réside dans les herbes, en particulier la *jurema*.[1254] Avec la Pajelança, le Candomblé-de-caboclo et peut-être le Tambor-de-crioulo, il constitue un groupe de religions populaires étroitement liées par l'utilisation d'éléments amérindiens[1255].

Catira

Voir « catereté »[1256].

---

pedintes mais característicos são os dos cegos de rua. Monótonos e tristonhos, constituem uma tradição portuguesa. Nas feiras nordestinas ainda se conserva vivo o costume dos cegos pedintes. Alguns tocam instrumentos, outros cantam em dueto ou isoladamente, pedindo esmolas numa súplica plangente e anasalada ». (Traduction libre de l'auteur).

[1250] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 108.

« cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e a aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto ». (Traduction libre de l'auteur).

[1251] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 181.

« jogo atlético de origem negra, ou introduzido no Brasil pelos escravos bantos de Angola, defensivo e ofensivo, espalhado pelo território ». (Traduction libre de l'auteur).

[1252] Cf. MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves, *O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira*, mémoire de master, Université de São Paulo, 2013, p. 131.

[1253] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 120.

« Dança encontrável nos estados de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. [...] Segundo opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas, em qeu a bugrada dançava com textos cristãos escritos em tupi. […] *Catira ou catereté* ».

[1254] Matériel didactique consulté dans le site dedu Tesaure de Folclore e cultura popular brasileira, http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000224.htm.

[1255] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, 1977.

« Culto religioso popular brasileiro, comum no Norte e Nordeste. Ao lado da Pajelança, do candomblé-de-caboclo e talvez do tambor-de-crioulo, constitui um grupo de religiões populares intimamente aparentadas, pela utilização de elementos ameríndios ». (Traduction libre de l'auteur).

[1256] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 122.

« o mesmo que *catereté* ». (Traduction libre de l'auteur).

Cavaquinho

Instrument à cordes pincées, plus petit que la *viola*, très populaire comme accompagnateur et même comme soliste dans les orchestres populaires.

Chegan̦as

L'une des plus anciennes danses folkloriques brésiliennes, généralement exécutée en plein air. Le terme pourrait provenir de la danse portugaise du même nom datant du XVIII[e] siècle [...] Le terme fait référence aux danses dramatiques du cycle dit de Noël, qui s'étend de décembre au jour des Rois (6 janvier) et peut également être exécuté pendant le Carnaval et le jour de la Saint-Jean (24 juin). Basées sur des traditions exclusivement ibériques, les danses célèbrent les événements tragiques et héroïques du peuple portugais[1257].

Choro

Le « soupir » de l'instrument. La signification de *chorar* (pleurer) utilisé métaphoriquement en musique, s'est élargie d'extension en extension de sens, pour finalement désigner un genre musical populaire, chorégraphique, une musique de soirée pour petit orchestre. […] Le concept qui semble le plus inhérent au choro est le suivant : un ensemble instrumental libre, sans parties vocales, composé d'un petit groupe d'instruments solistes, le reste de l'ensemble jouant un rôle d'accompagnement antipolyphonique, avec un caractère purement rythmique et harmonique.[1258].

Chula

Danse portugaise pratiquée par les classes populaires. Signature rythmique en 2/4, tempo rapide. Interprétée de préférence en mode majeur, avec une forme strophique et un refrain instrumental. Les instruments utilisés pour interpréter la chula sont les *rabecas*, les guitares, les tambours, les *ferrinhos*, ainsi que parfois la flûte et la clarinette. Elle est également appelée *vareira*.[1259]

Ciranda

Ronde d'enfants traditionnelle, issue d'une danse populaire pour adultes du même nom et exécutée par des enfants qui chantent en se tenant par la main et en formant un cercle[1260].

Coco

Danse en ronde populaire originaire de l'*Alagoas* et répandue dans tout le Nord-Est du Brésil. Elle est accompagnée de chants et de percussions (*ganzá*, *pandeiro*, *bombo*, entre autres). Le refrain est chanté en chœur, en réponse aux vers du « tirador de coco » ou «

[1257] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 187.

« Um dos mais antigos bailados folclóricos brasileiros, levado a efeito geralmente ao ar livre. O termo provém talvez da dança homônima portuguesa do séc. XVIII. [...] O termo designa danças dramáticas

do chamado ciclo de Natal, que vai de dezembro até o dia de Reis (6 de janeiro), podendo realizar-se também no Carnaval e no dia de São João (24 de junho). Baseadas em tradições exclusivamente ibéricas, celebram fatos trágicos e heróicos do povo português ». (Traduction libre de l'auteur).

[1258] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 136.

« "inspirar" do instrumento. Notar que a expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão em extensão de sentido, a palavra afinal se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, música noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra. […] O conceito que parece mais inerente à palavra *choro* é esse : um conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico harmônico ». (Traduction libre de l'auteur).

[1259] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 139.

« Dança portuguesa, usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferentemente concebida no Modo Maior. Forma estrófica, com refrão instrumental. Os instrumentos useiros na execução da chula são rabecas, guitarras, tambor, ferrinhos "e às vezes flauta e clarineta". É também chamada vareira ».

[1260] MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 187.

« tradicional roda infantil, originária da popular dança adulta de mesmo nome e executada por crianças que cantam de mãos dadas e dispostas em círculo ». (Traduction libre de l'auteur).

coqueiro ». L'influence indigène est visible dans la chorégraphie. [...] Il existe une grande variété de types de *cocos*, qui sont nommés d'après les instruments qui les accompagnent (coco de *ganzá*, de *zambê*), la forme du texte poétique (coco de dixième, d'octave) ou d'autres éléments.[1261]

Congado

Le Congado est une manifestation culturelle et religieuse d'influence africaine qui remonte au XVIII[e] siècle. Il accompagne l'élection des rois et reines symboliques de la nation du Congo, au sein des confréries religieuses catholiques fondées par des esclaves africains, et il est perçu comme une forme de résistance culturelle et de préservation d'une « mémoire collective » évocatrice de leurs origines ethniques, raciales et territoriales[1262].

Cucumbi

Danse dramatique d'origine africaine, semblable aux congos et aux maracatus, dansée pour commémorer le couronnement des rois noirs[1263].

Culumi (culumim, curumi, curumim, curumbim)

Enfants indiens (terme tupi)[1264].

Cuíca

Membranophone à friction réinventé au Brésil par les esclaves venus d'Angola et du Congo. Appelée « mpwita » (en Angola), dans la langue kimbundu, elle est connue sous le nom de kpwita. Également connue sous les noms de Tambos-Onça ou Tambor-Onça, Omelê, Socador, Roncador, Porca ou Onça et Ronca. Elle a la forme d'un petit tambour, avec la peau fixée à une tige en bois interne frottée avec un chiffon humide, produisant un son ressemblant à un cri de cochon. Auparavant, cette tige était externe[1265].

Curugu

Instrument cérémoniel des Indiens Mundurucu (AM), nommé sans description par Anibal Matos. Probablement identique au curuqui[1266].

Cururu

Danse ronde populaire, probablement d'origine amérindienne. [...] Dans le cururu de St Jean, avant la danse principale, on prie le saint et ce n'est qu'ensuite que l'on chante une

---

[1261] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 146.

« Dança popular de roda, de origem Alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão (ganzá, pandeiro, bombo e outros). O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do "tirador de coco"ou "coqueiro". Nota-se, na disposição coreográfica, visível influência indígena. [...] Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê), pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos ». (Traduction libre de l'auteur)

[1262] SILVA, Rubens Alves da, Entre le spectacle musical et le rituel : restauration de la mémoire du roi Galanga, *Cultures-Kairós* [En ligne], paru dans *Théma*, mis à jour le : 25.12.2016, URL : https://revues.mshparisnord.fr:443/cultureskairos/index.php?id=1430, consulté le 5 septembre 2024.

[1263] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 165.

« dança dramática de origem africana, semelhante aos congos e maracatus, bailado para comemorar a coroação dos reis negros ». (Traduction libre de l'auteur).

[1264] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 518.

[1265] « cuíca », *Dictionnaire Cravo Albin*, https://dicionariompb.com.br/instrumento/cuica/, consulté le 3 novembre 2024.

« Membranofone de fricção reinventado no Brasil pelos escravos vindos de Angola e do Congo. Chamada de 'mpwita' (em Angola), na língua Kimbundo é conhecida pelo nome de kpwita. Conhecida também por Tambos-Onça ou Tambor-Onça, Omelê, Socador, Roncador, Porca ou Onça e Ronca. Tem formato de um pequeno tambor com a pele fixada a uma haste de madeira interna friccionada com um pano molhado reproduzindo um som parecido com um ruído de um porco. Anteriormente essa haste era externa ». (Traduction libre de l'auteur).

[1266] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 169.

« instrumento cerimonial dos índios Mundurucu (AM) nomeado sem descrição por Anibal Matos. Provavelmente o mesmo que curuqui ». (Traduction libre de l'auteur).

moda spéciale, qui est une « demande de permission d'entourer » le saint[1267].

Danças dramáticas

Les danses dramatiques sont des danses populaires avec une histoire, généralement autour de motifs traditionnels. Les paroles, les épisodes, la chorégraphie, le mime et la musique sont créés ou adaptés par les habitants et exécutés par eux à certains jours de fêtes périodiques. L'une des caractéristiques de ces *folguedos* est qu'ils sont basés sur des événements historiques dont la célébration est devenue traditionnelle[1268].

Desafio

Le *desafio* (défi) est le moment de la *cantoria* dans lequel les deux *violeiros* (guitaristes) se confrontent à travers de la poésie chantée et improvisée. La *cantoria* est une tradition vivante propre au *Nordeste* du Brésil, qui est en constante évolution. Les *cantadores* (chanteurs populaires) improvisent leurs couplets lors de sessions réunissant des passionnés de poésie. Le répertoire de ces chansonniers se renouvelle constamment, du fait de l'improvisation, et se conforme désormais aux thématiques de l'urbanisation et de la modernité.[1269]

Embolada

Processus rythmique et mélodique de construction de strophes employé par les *repentistas* (chanteurs improvisateurs) et les chanteurs du Nord-Est, sur des pièces dansées ou non. *L'embolada* n'est pas une forme musicale, c'est simplement le nom des strophes des chansons du Nord-Est d'origine chorégraphique. Il s'agit d'un processus de l'improvisation solo dans ces chansons, qui ne comprend pas de refrain[1270].

Estribilho

Ritournelle, phrase ou période mélodique répétée fréquemment. Dans les chansons populaires, l'*estribilho* a sa place, toujours répétée comme une clause à la fin de chaque strophe.[1271]

Fado

Chansons populaires, mélancoliques, des Portugais[1272].

Fandango

Nom générique qui recouvre diverses danses rondes de São Palo, Paraná et Rio Grande do Sul, mais aussi bal populaire où l'on exécute

---

[1267] *Ibid.*, 168.

« dança popular de roda, provavelmente de origem ameríndia. [...] Nos cururus de S. João antes da dança principar se reza pro santo e só depois vem uma moda especial que é um "pedido de licença para rodear" o santo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1268] ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., F. Briguiet & Comp. - Editores, Rio de Janeiro, 1942, p. 203.

« Danças dramáticas são bailados populares, com enredo, geralmente em torno de moticos tradicionais. A letra, os episódios, a coreografia, a mímica e a música são criados ou adaptados pelo povo e as reptresentações feitas por ele, em determinados dias de festas periódicas. Constitue uma das características desses folguedos terem por motivo acontecimentos históricos, cuja celebração se tornou tradicional ». (Traduction libre de l'auteur).

[1269] ROUGIER, Thierry, Actualité d'une expression traditionnelle : la cantoria. Enjeux sociospatiaux de la poésie improvisée au Brésil, Volume !, 2008, p. 113-122.

[1270] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 199.

« Processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos, as peças dançadas ou não. A embolada não é uma forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográfica. É um processo de tirar o solo nessas cantigas e não compreende pois o refrão ». (Traduction libre de l'auteur).

[1271] VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Musical*, Lambertini, Lisboa, 1899.

« Ritornello, phrase ou período melódico que se repete frequentes vezes. Nas cantigas populares é que o estribilho tem o seu lugar, repetindo-se sempre à maneira de clausula no fim de cada estrophe.. (Traduction libre de l'auteur).

[1272] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 519

des danses régionales et où les claquettes sont plus ou moins constantes[1273].

Festa de são benedito

« La Festa de São Benedito (fête de Benoît le Maure) ou Festa de Tietê (fête du Tietê) est bien connue pour rassembler les communautés, confréries et fraternités noires, fidèles de Saint Benoît de diverses régions du pays. La jeunesse affiche toute sa grâce et ce week-end à Tietê nous pouvons observer des jeunes de tous âges, tailles et tons de peau. Toutes sortes de cheveux, vêtements, chaussures. Beaucoup de musique et de danse remplissent les cortèges de jeunes hommes et femmes qui se promènent sans prétention à travers la ville tout en affichant les couleurs dans la beauté, la joie et la fête. Les rites de la célébration impliquent l'arrivée de la procession, la bénédiction du mât et du *tambu* (tambour du batuque d'umbigada), la levée du mât avec les requêtes et les prières des fidèles. Ensuite, la messe des Africains est célébrée. Les parties du rite sont plus excitantes les unes que les autres. La ville grouille de fidèles, de fêtards, de batuqueiros, d'enfants, de personnes âgées et de jeunes femmes qui composent le mélange des corps rassemblés dans le centre-ville »[1274].

Festa do divino (ou folia do divino)

« La *Festa do Divino* (fête du Divin) est née d'une épidémie de *maleita* (fièvre jaune) qui a frappé la région vers 1830. La ville étant en quarantaine et ayant la rivière Tietê comme seul moyen de déplacement, la confrérie du *Divino* voyageait par voie d'eau pour se rendre aux résidences rurales afin de porter assistance aux familles touchées par l'épidémie. Pour mettre fin à la peste, les habitants de la région traversée par la rivière ont promis au Divin Saint-Esprit qu'une fête en sa dévotion aurait lieu chaque année. À partir de ce moment-là, on dit que l'épidémie s'est arrêtée et que la célébration a commencé à avoir lieu chaque année le dernier samedi du mois. La légende raconte également qu'à une certaine période du siècle dernier, lorsque la tradition fut interrompue, la maladie serait revenue ravager la région, ce qui signifiait que la tradition était suivie avec encore plus de dévotion et de sérieux »[1275].

Folguedo

[1273] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 215.

« nome genérico que engloba várias dançaç de roda de São Palo, Paraná e Rio Grande do Sul, podendo também significar baile popular, no qual são executados danças regionais em que o sapateado é mais ou menos uma constância ». (Traduction libre de l'auteur).

[1274] MOURA, Daiana, *Mulher negra e(n)cena : performances, encontros e utopia* (Les femmes noires sur scène : performances, rencontres et utopie), Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021, p. 5 - 6.

« A Festa de Tietê é muito conhecida por reunir comunidades, irmandades e fraternidades negras, devotos de São Benedito de vários lugares do país. A juventude exibe todo o ar de sua graça e nesse final de semana em Tietê podemos observar jovens de todas as idades, tamanhos e tons de pele. Toda sorte de cabelos, roupas, sapatos. Muita música e dança regam os cortejos dos moços e moças que ficam caminhando despretensiosamente pela cidade enquanto exibem cores em beleza, alegria e celebração. Os ritos da celebração envolvem a chegada da procissão, a benção mastro e do tambú (tambor do batuque de umbigada), o levantamento do mastro com pedidos e orações dos fiéis. Na sequência acontece a missa afro. Cada parte do rito mais emocionante que a outra. A cidade fica repleta de fieis, festeiros, batuqueiros, crianças, velhos e moças compõem a mescla de corpos apinhada no centro da cidade ». (Traduction libre de l'auteur).

[1275] Voir « *festa do divino* », consulté le 10 octobre 2023, dans https://www.tiete.sp.gov.br/imprimir.php?idReg=5533 « A Festa do Divino teve origem com um surto de maleita (febre amarela) que atingiu a região por volta de 1830. Com a cidade em quarentena, tendo o Rio Tietê como o único meio para locomover-se, a Irmandade do Divino percorria as águas para deslocar-se até as residências rurais e prestar auxílio a famílias afetadas pela epidemia. Para acabar com a peste, os habitantes da região cortada pelo rio fizeram uma promessa à entidade do Divino Espírito Santo de que anualmente uma festa em sua devoção seria realizada. A partir de então, conta-se que a epidemia foi cessada e a comemoração passou a ser realizada anualmente no último sábado do mês. Também diz a lenda que durante determinado período do século passado, ao ser interrompida a tradição, a maleita teria voltado a assolar a região, o que fez com que a tradição fosse seguida com devoção e seriedade ainda maiores ». (Traduction libre de l'auteur).

Voir « Dança Dramática »[1276].

Folia de reis

Groupe chorégraphique et musical d'inspiration religieuse (catholique) également connu sous le nom de terno-de-reis ou santos-reis[1277].

Forró

Le terme est une dérivation de « forrobodó », qui selon le Dictionnaire *Aurélio*, signifie « *arrasta-pé*, fête, plaisanterie, confusion, désordre ». Suivant cette caractérisation, l'érudit Camara Cascudo a défini le *forró* comme un « bal de peu de valeur, de deuxième catégorie ». Une autre désignation qui a été utilisée pendant longtemps était celle qui définissait le *forró* comme une corruption de « For all », des bals populaires organisés selon certains par les Américains dans leurs bases du *Nordeste* pendant la Seconde Guerre mondiale. Quoi qu'il en soit, le terme désigne un type de bal populaire du Nordeste, animé par l'accordéon à huit basses, exécutant les différents rythmes locaux[1278].

Forró pé de serra

Forró authentique, généralement accompagné d'accordéon, de *zabumba* et de triangle, avec comme principal représentant le compositeur et musicien *nordestino* Luiz Gonzaga (1912-1989), le roi du baião[1279].

Frevo

Danse et musique de Carnaval à Recife, au rythme frénétique[1280].

Ganzá

Instrument à percussion d'origine africaine, très répandu au Brésil sous deux formes de construction très distinctes, également connu sous le nom d'*anzá*, *canzá*, *gazá* et *pau de semente*[1281].

Gonguê

Instrument de percussion à une ou deux cloches, sans battant, en fer battu et frappé extérieurement avec une pièce de métal[1282].

Guaiá

[1276] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 282.

« O mesmo que Dança dramática ». (Traduction libre de l'auteur).

[1277] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 282.

« grupo coreográfico -musical de inspiração religiosa (católica) também conhecido por terno-de-reis ou santos-reis ». (Traduction libre de l'auteur)

[1278] « Forró », *Dictionnaire Cravo Albin de la Musique Brésilienne*, https://dicionariompb.com.br/termo/forro/ , consulté le 3 novembre 2024.

« O termo é uma derivação de forrobodó, que segundo o Dicionário Aurélio, seria "Arrasta-pé, farra, troça, confusão, desordem". Seguindo esta caracterização, o estudioso Camara Cascudo definiu o forró como "baile reles, de segunda categoria". Uma outro designação que foi utlizada durante muito tempo, foi a que definia forró como uma corruptela de "Fol all", bailes populares promovidos segundo alguns, pelos americanos em suas bases no Nordeste durante a segunda guerra mundial. Seja como for, o termo designa um tipo de baile popular nordestino, animado por sanfona pé-de-bode, de oito baixos, executando os diferentes ritmos locais ». (Traduction libre de l'auteur).

[1279] « Forró pé de serra », *Dictionnaire Michaelis enligne,* https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/forró/, consulte le 3 novembre 2024.

« forró autêntico, geralmente com acordeão, zabumba e triângulo, tendo como principal representante o compositor e músico nordestino Luiz Gonzaga (1912-1989), o rei do baião ». (Traduction libre de l'auteur).

[1280] ANDRADE, Mário, *L'apprenti touriste*, La quinzaine littéraire, Collection voyager avec, Paris, 1996, p. 286.

[1281] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 239.

« instrumento de percussão de origem africana muito difundido no Brasil em duas formas de construção bastante distintas, também conhecidas como anzá, canzá, gazá e pau de semente ». (Traduction libre de l'auteur).

[1282] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 245.

« instrumento de percussão, com uma ou duas campânulas, sem badalo, de ferro batido, percutido externamente com um pedaço de metal ». (Traduction libre de l'auteur).

Instrument folklorique idiophone à percussion. Il s'agit de petits bâtons utilisés dans le *cucumbi* et le *maculelê* à Bahia[1283].

Guarani

Division de la grande famille d'Indiens Tupi-Guarani. Les Guaranis se trouvent au Sud, particulièrement au Paraguay[1284].

Habanera

Chanson et danse introduites à Cuba par les Africains noirs, qui sont ensuite devenues très populaires en Espagne et en Amérique latine. Signature temporelle binaire, 2/4, première moitié particulièrement accentuée, tempo lent, en fragments de quatre, huit ou seize mesures[1285].

Inúbia

Instrument à vent utilisé par les Indiens *Tupi-Guarani*. Il existe une certaine confusion entre les auteurs qui parlent de *membi* et d'*inúbia*, mais il est probable que *mimbi* et *membi* proviennent d'*imbya* (corne en bois). L'*inúbia* a été vaguement décrit comme un instrument à vent qui s'élargit progressivement et qui est joué par la partie la plus fine, une trompette guerrière en deux parties, de forme conique et dont l'intérieur est creusé de bois de maçaranduba[1286].

Jangada

Radeau équipé d'une voile triangulaire, utilisé par les pêcheurs brésiliens de la région de Recife [1287].

Jararaca

Instrument à vent, trompette à résonateur trouvée chez les Indiens *Parecis* et décrite par le général Rondon : « formée d'un tube de bois dont le pavillon est une grande calebasse allongée ouverte aux deux extrémités »[1288].

Jongo

Danse d'origine noire cultivée dans diverses régions du Brésil et décrite par certains auteurs comme une variété de samba. Selon le poète Dantas Mota, dans certaines villes du Minas Gerais, le *jongo* est une sorte de défi, uniquement chanté[1289].

Lundu

[1283] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 331.

« instrumento folclórico idiofone, de percussão por colisão. São pequenos paus roliços utilizados no cucumbi e maculelê da Bahia ». (Traduction libre de l'auteur).

[1284] FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 519.

[1285] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 253.

« canção e dança introduzidas em Cuba, pelos negros africanos, que se tornou depois muito popular na Espanha e América Latina. Compasso binário, 2/4, primeiro tempo especialmente acentuado, andamento lento, em fragmentos de quatro, oito ou dezesseis compassos ». (Traduction libre de l'auteur).

[1286]ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 265.

« instrumento de sopro usado pelos índios tupi-guaranis. Há certa confusão entre os autores que escrevem sobre membi e inúbia, mas é provável que de imbya (corneta de madeira) tenha se originado mimbi e membi. A inúbia foi descrita vagamente como instrumento de sopro que se alarga gradativamente e se toca pela parte mais fina, uma trombeta guerreira de duas partes, formato cônico, lenho de maçaranduba escavado por dentro ». (Traduction libre de l'auteur).

[1287] « jangada », Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 9 septembre 2024, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jangada/44704#:~:text=Radeau%20équipé%20d'une%20voile,de%20la%20région%20de%20Recife

[1288] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 270.

« instrumento de sopro, trombeta com ressoador encontrada entre os índios Parecis e descrita pelo General Rondon : « formada por um tubo de taquara tendo como pavilhão uma grande cabaçac alongada e aberta em ambas as extremidades ». (Traduction libre de l'auteur).

[1289] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 273.

« dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade de samba. Segundo informe do poete Dantas Mota, em algumas cidades mineiras o jongo é uma espécie de desafio, só cantado ». (Traduction libre de l'auteur).

Chanson et danse populaires au Brésil au XVIII[e] siècle, probablement introduites par des esclaves venus d'Angola, en mesure 2/4 dont la première moitié est souvent syncopée[1290].

Maculelê

Danse guerrière pratiquée par les Bahianais noirs, qui jouent avec des bâtons sur un rythme entraînant marqué par des tambours et des agogô[1291].

Mameluco

Métis de blanc et d'Indien. Terme utilisé dans le Sud du Brésil plus que dans le Nord[1292].

Maracá

Instrument de percussion des Indiens de langue guarani. Montoya dit « Mbaracá ». Il est fabriqué à partir de fruits dont la coquille ressemble à celle d'une calebasse et qui, une fois vidés, sont remplis de graines ou de cailloux[1293].

Maracatu

Groupe de carnaval du Pernambouc, cortège royal qui danse dans les rues au son d'instruments à percussion[1294].

Martelo

Procédé de chant particulier utilisé par les chanteurs du Nord-Est. [...] Le martelo peut être en *redondilha* majeure, mais aussi en vers décasyllabiques, comme le souligne Chagas Batista lui-même[1295].

Matraca

Crécelle, instrument de percussion composé de pièces de bois mobiles, que le joueur frappe par un mouvement rotatif de la main et du bras, produisant une série rapide de claquements[1296].

Maxixe

Danse et chant populaires en vogue au Brésil depuis le siècle dernier. « C'est la fusion de la habanera, pour son rythme, et de la polka, pour sa cadence, avec l'adaptation de la syncope afro-lusitanienne, qui a donné naissance à la maxixe »[1297].

[1290] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 291.

« canto e dança populares no Brasil durante o séxulo XVIII, introduzindos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é frequentemente sincopado ». (Traduction libre de l'auteur).

[1291] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, 1977, p. 438.

« Dança guerreira, praticada por negros baianos, jogo de bastões num ritmo vivaz marcado pelos tambores e agogô ». (Traduction libre de l'auteur).

[1292] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 521.

[1293] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989 p. 303.

« *Maracá :* instrumento de percussão de índios falando o idioma guarani. Montoya, diz « Mbaracá ». É feito com frutas de casca durante que nem as de uma cuia, esvaziada a fruta, enchem-na com semente ou pedrinhas ». (Traduction libre de l'auteur).

[1294] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 305.

« rancho carnavalesco de Pernambuco, cortejo real que dança nas ruas com acompanhamento de instrumentos de percussão ». (Traduction libre de l'auteur).

[1295] *Ibid.*, p. 313.

« processo especial de cantar, usado pelos cantadores nordestinos. [...] O martelo pode ser em redondilha maior, mas pode ser em versos decassílabos conforme indica o mesmo Chagas Batista ». (Traduction libre de l'auteur).

[1296] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2e éd. Duas Cidades, São Paulo, 1982, p. 355.

« Instrumento de percussão formado por pedaços de madeira movediços, que o tocador faz bater com um movimento rotatório de mão e braço, produzindo-se assim uma série rápida de estalos secos ». (Traduction libre de l'auteur).

[1297] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 317.

« Dança e canto populares em voga no Brasil a partir do século passado. "Foi a fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com a adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o maxixe ». (Traduction libre de l'auteur).

Membi

Instrument à vent ; utilisé de manière interchangeable par différents auteurs, il peut désigner une trompette ou un cor de cérémonie ou simplement tout instrument à vent[1298].

Membi-chuê

Double flûte, que les habitants du Pará et du Pérou appellent *guena*[1299].

Membitarará

Cor de guerre amérindien, qui doit son nom à Guilherme de Melo[1300].

Milonga

Danse connue en Argentine, semblable au tango et à la habanera cubaine[1301].

Moçambique

Danse avec chant, d'origine africaine, similaire au *Congado* mais sans intermède dramatique. Il s'agit essentiellement d'une procession qui danse devant certaines maisons à l'occasion de certaines fêtes religieuses, notamment celle du Saint-Esprit, en accompagnant l'Empereur du Divin. Le *moçambique* ou *maámbique* est présent dans les États de São Paulo, Minas Gerais et Goiás[1302].

Moda de viola

Au Brésil, il s'agit d'un type de chanson rurale qui semble limité aux États de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás et Rio de Janeiro. En raison de la nature de leurs textes, la plupart des modas sont des romances, des récits qui impressionnent l'imagination populaire, des anecdotes de toutes sortes, des descriptions satiriques des coutumes, des histoires amusantes sur les animaux[1303].

Modinha

La *modinha* est un genre de chanson brésilienne de caractère lyrique et sentimental. En Portugal, le mot désigne une chanson d'une manière générale. Au Brésil, c'était une mélodie initialement binaire (C ou $^{2}_{4}$) qui est ensuite devenue ternaire sous l'influence de la valse. Il y a aussi la *modinha*, influencée par le rythme binaire de la 'schottisch et qui est actuellement connue sous le nom de *canção* ou *samba-canção*.[1304]

Nau catarineta

ácara portugaise sur le thème de la mer, relatant une tragique traversée de l'Atlantique[1305].

Oufuá

[1298] *Ibid.,* p. 329.

« instrumento de sopro; empregado de modo cunfuso por diversos autores, podendo significar uma trombeta ou buzina cerimonial ou simplesmente qualquer instrumento soprado ». (Traduction libre de l'auteur).

[1299] *Ibid.,* p. 330.

« *Membi chuê* a que os paraenses e peruanos chamam *Guena*, tinha a forma duma flauta-dupla ». (Traduction libre de l'auteur).

[1300] *Ibid.* p. 330.

« buzina ameríndia de guerra nomeada por Guilherme de Melo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1301] *Ibid.*, p. 336.

« dança conhecida na Argentina, semelhante ao tango e à habaneira cubana ». (Traduction libre de l'auteur).

[1302] *Ibid.,* p. 339.

[1303] MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), Art editora Ltda, São Paulo, 1977, p. 493.

« designa no Brasil um tipo de canção rural, ao que parece limitado aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio de Janeiro. Pela natureza dos seus textos, em maioria absoluta as modas são legítimos romances, narrativas de fato que impressionam a imaginação popular, os casos de todo gênero, descrição satírica de costumes, histórias divertidas de bichos ». (Traduction libre de l'auteur).

[1304] « Modinha », *Dictionnaire Cravo Albin de la Musique Brésilienne*, http://dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos, consulté le 14 avril 2017.

[1305] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 505.

« Xácara portuguesa de assunto marítimo, narrando uma travessia no Atlântico em circunstâncias trágicas ». (Traduction libre de l'auteur)

Instrument à vent des Indiens *Munducurus* [...] En l'orthographiant *onfuá*, Flausino Rodrigues Vale définit l'instrument comme « une sorte de clairon »[1306].

Palmeiro

Participant du *cateretê*, chargé de rythmer par des battements de mains, mouvement qui fait partie de cette danse typique ; « arracheur de paumes »[1307].

Pandeiro

Instrument de percussion composé d'un cerceau de bois avec des ouvertures espacées dans lesquelles sont placées une ou plusieurs lamelles de métal[1308].

Pareci

Tribu indienne du Mato Grosso, appartenant au groupe Aruak[1309].

Pastoril

Danse dramatique répandue dans le Nord-Est lors des fêtes de Noël. D'origine européenne, Mário de Andrade mentionne ses différentes manifestations : la germanique, dès le X^e^ siècle, s'est répandue en France et en Angleterre dans le courant du même siècle. [...] Un nouvel élément venu d'Italie est venu s'insérer dans le Pastoril brésilien : il est dansé devant une crèche[1310].

Polca caipira

La *polca caipira* vient des anciennes polkas (danses de Bohême) jouées par les groupes musicaux de la campagne. C'est un rythme peu utilisé par les duos de *caipira*, mais fréquent dans les *ponteados* des anciens *violeiros*[1311].

Polca paraguaia

La polka paraguayenne est caractérisée par le chevauchement parfois systématique des mesures 2/4 et 3/4 ; en général, c'est l'accompagnement de cuivres graves qui constitue le 3/4. Le chant est binaire, s'il existe[1312].

Pontear

Dans les instruments à cordes, une façon de jouer dans laquelle les doigts de la main gauche sont placés sur les points ou les frettes tandis que la main droite bat les cordes. Issu de

---

[1306] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 376.

« *Oufuá :* instrumento de sopro dos índios Munducurus [...] Grafando *onfuá*, Flausino Rodrigues Vale define o instrumento como « espécie de clarim ». (Traduction libre de l'auteur).

[1307] « Palmeiro », *Dicionário Online de Português*, dans https://www.dicio.com.br/palmeiro/, consulté le 18 septembre.

[1308] ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2e éd. Duas Cidades, São Paulo, 1982, p. 355.

« Instrumento de percussão constituído por um aro de madeira, com aberturas espaçadas em que se colocam, em cada uma, uma ou mais rodelas de metal ». (Traduction libre de l'auteur).

[1309] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 523.

[1310] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 389.

« Dança dramática muito difundida no Nordeste durante os testejos do Natal. De origem européia, Mário de Andrade cita suas várias manifestações : a germânica, já no século X difundida para a França e a Inglaterra, em meados do mesmo século. [...] De origem italiana vem a inserção de um novo elemento do Pastoril brasileiro : é dançado na frente de um presépio ». (Traduction libre de l'auteur).

[1311] CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare) Editora Viola Corrêa, B 3. Éd., Brasília, 2017, p. 182.

« a polca caipira é proveniente das antigas polcas (dança da Boêmia) executadas pelas bandas de música do interior. É ritmo pouco usado pelas duplas caipiras, mas frequentemente nos ponteados dos violeiros antigos.

[1312] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 405.

« o que parece caracterizar a polca paraguaia é a superposição às vezes sistemática dos compassos 2/4 e 3/4; em geral o acompanhamento de instrumentos graves de sopro é que do o 3/4. O canto é binário, quando há ».

la musique folklorique, le verbe *pontear* a ensuite été intégré dans la musique populaire et classique. Également synonyme de jouer, faire vibrer, gratter[1313].

Ponteio

Dans le Sud, battement que l'on fait en claquettes, en touchant le sol avec la pointe du pied. (Folcl.) Prélude, composition instrumentale libre dont le nom vient de *pontear*[1314].

Pregão

Le petit air avec lequel les vendeurs ambulants annoncent leurs marchandises[1315].

Quadrilha

Danse de salon à deux, d'origine française, qui, se danse également en plein air au Brésil, lors des fêtes de juin en l'honneur de Saint Jean, Saint Antoine et Saint Pierre[1316].

Quinjenge

Atabaque plus petite que le *tambu*, creuse, dont l'une des extrémités mesure environ 20 cm de diamètre et est fermée par une peau de bœuf[1317].

Recortado

Une danse ronde semblable au *catereté*, avec des chants et des claquettes, que l'on rencontre à São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso et Goiás[1318].

Réduction

Villages d'Indiens convertis au christianisme et réunis sous la domination des Jésuites[1319].

Reisado

La danse du *reisado* est formée par un groupe de personnes, y compris des musiciens, des chanteurs et des danseurs, qui racontent le cycle de Noël. Son itinéraire est basé sur l'annonce de l'arrivée du Messie, en même temps que l'hommage aux Rois Mages. Il reçoit des noms différents selon la région du Brésil, comme « Reis », « Folia de Reis » ou « Boi de Reis ».[1320]

Roda

[1313] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 620.

« Nos instrumentos de corda, maneira de tocar em que se colocam os dedos da mão esquerda nos pontos ou trastos, enquanto a mão direita dedilha. Tendo-se originado na música folclórica, o verbo *pontear* foi depois incorporado à música popular e erudita. Também sinônimo de tocar, tanger, dedilhar ». (Traduction libre de l'auteur).

[1314] *Ibid.*, p. 620.

« No Sul, batida que se faz ao sapatear, tocando no chão só com a ponta do pé. (Folcl.) Prelúdio, composição instrumental livre cujo nome vem de *pontear* ». (Traduction libre de l'auteur).

[1315] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 409.

« pequena melodia com que os vendedores ambulantes anunciam a sua mercadoria ». (Traduction libre de l'auteur).

[1316] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 414.

« dança de salão, aos pares, de origem francesa, e que no Brasil passou a ser dançada também ao ar livre, nas festas do mês de junho em louvor a São João, Santo Antônio e São Pedro ». (Traduction libre de l'auteur).

[1317] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p.. 635.

« atabaque menor que o tambu, oco, com uma das extremidades medindo cerca de 20 cm de diâmetro e fechada com couro de boi ».

[1318] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 431.

« Dança de roda semelhante ao cateretê, com canto e sapateado, presente em São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás ». (Traduction libre de l'auteur).

[1319] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 524.

[1320] CARNEIRO, Sarah Roberta de Oliveira, *O reisado Senhor do Bonfim sob a ótica do espetáculo*, mémoire de master, Université fédérale de Bahia, 2006, p. 35.

Chant et danse en cercle, généralement en temps binaire, servant de jeu aux enfants[1321].

Rojão

Passage instrumental qui introduit ou termine la participation d'un chanteur au défi[1322].

Samba

Un mot qui vient probablement du Quimbundo *semba* (*umbigada*), utilisé pour décrire une danse en ronde (avec une chorégraphie similaire à celle du batuque), populaire dans tout le Brésil, généralement avec des danseurs solistes et mettant presque toujours en scène l'*umbigada*[1323].

Samba de lenço (ou samba-lenço)

Variante chorégraphique de la samba que l'on trouve à São Paulo. Les couples, disposés en ligne face à face, dansent en avançant et en reculant ; le choix du partenaire se fait en agitant un foulard devant la dame ou le monsieur avec qui l'on souhaite danser la *samba*[1324].

Samba de partido-alto

Genre de samba apparu au début du XX^e^ siècle, combinant des formes anciennes (le *partido-alto* bahianais, par exemple) et modernes de samba-danse-batuque, allant des couplets improvisés et la tendance à les structurer dans une forme de chanson fixe, et qui n'était initialement cultivé que par les anciens connaisseurs des secrets de la samba-danse plus ancienne, d'où le qualificatif *de partido-alto* (équivalent de « de haut niveau »). D'abord caractérisée par de longues strophes ou des strophes de six vers ou plus soutenues par de courts refrains, la *samba de partido-alto* a resurgi à partir des années 1940, cultivée par les habitants des quartiers pauvres de Rio liés aux écoles de *samba*, mais sans plus inclure nécessairement un cercle de danse et réduite à l'improvisation individuelle chantée des participants, alternant régulièrement avec des refrains généralement connus de tous[1325].

Samba de roda

La samba de roda est une manifestation musicale, chorégraphique, poétique et festive d'origine afro-brésilienne, traditionnelle dans tout l'État de Bahia, mais surtout à Salvador et dans le Recôncavo Baiano. Reconnue comme l'une des matrices de la samba, elle se caractérise par la disposition des participants en cercle et le mélange de la danse et du chant au son des instruments et des claquements de mains. Il s'agit de la forme de célébration la

---

[1321] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 441.

« canto e dança em círculo, geralmente em compasso binário, que servem como jogo infantil ». (Traduction libre de l'auteur).

[1322] *Ibid.*, p. 443.

« trecho instrumental que introduz ou encerra a participação de um cantador no desafio ». (Traduction libre de l'auteur).

[1323] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 683.

« palavra provavelmente procedente do quimbundo *semba* (umbigada), empregada para designar dança de roda (de coreografia semelhante à do batuque), popular em todo o Brasil, geralmente com dançarinos solistas, aparecendo quase sempre a umbigada.

 ». (Traduction libre de l'auteur).

[1324] *Ibid.*, p. 481.

« variante coreográfica do samba existente em São Paulo. Os pares, dispostos frente a frente em fileira, danám, movimentando-se para diante e para társ; a escolha do parceiro é feita por um aceno de lenço defronte à dama ou cavalheiro com quem se deseja sambar ». (Traduction libre de l'auteur)

[1325] *Ibid.*, p. 685.

« gênero de samba surgido no início do século XX, conciliando formas antigas (o partido-alto baiano, por exemplo) e modernas do samba-dança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturação em forma fixa de canção, e que era cultivado inicialmente apenas por velhos conhecedores dos segredos do samba-dança mais antigo, o que explica o próprio nome de partido-alto (equivalente da expressão moderna "alto gabarito"). Inicialmente caracterizado por longas estrofes ou estâncias de seis e mais versos, apoiados em refrões curtos, o samba de partido-alto ressurge a partir da década de 1940, cultivado pelos moradores dos morros cariocas ligados às escolas de samba, mas já agora não incluindo necessariamente a roda de dança e reduzido à improvisação individual, pelos participantes de quadras cantadas a intervalos de estribilhos geralmente conhecidos de todos ».

plus courante et la plus traditionnelle pratiquée à Bahia[1326].

Saudade

Nostalgie, regret de l'absence. La meilleure définition nous a paru celle de Pierre Rivas : nostalgie du futur.

Senzala

Habitations des esclaves (vient du mot bantou qui signifie « demeure »)[1327].

Seresta

Sérénade[1328].

Sertão

Étymologiquement, « le désert ». L'intérieur du pays, encore peu peuplé et presque sauvage. Les termes français « la brousse » ou « le bled » donnent une idée approximative de ce mot[1329].

Tambor-de-crioulo

Culte fétichiste d'origine probablement nationale. Il est impossible d'établir précisément les éléments qui le rattachent aux autres manifestations religieuses populaires au Brésil ou qui l'en différencient. Les notes de la Mission de recherche folklorique fournissent peu d'informations sur l'organisation du culte : il s'agit de chants et de danses accompagnés de trois tambours, dirigés par une femme."[1330]

Tambor-de-mina

Le *Tambor-de-Mina*, ou simplement la *Mina*, est une religion afro-brésilienne qui a émergé dans la capitale du Maranhão au XIX^{e} siècle. Il est aussi répandu dans l'état du Pará, ainsi que dans d'autres États du Nord et du Nord-Est et dans les grandes villes (comme Rio de Janeiro, Sao Paulo, Brasilia). Dans la *Mina*, les entités spirituelles africaines sont appelées du nom générique de « voduns », qui montre l'influence de la Casa das Minas, terreiro jeje fondé à São Luís (Maranhão) par les membres de la famille royale du Dahomey et considéré comme le plus ancien.[1331]

Tambu

Tambour grave. En même temps qu'il donne les appuis (y compris le moment de l'umbigada), c'est aussi l'instrument qui improvise et qui commente. Fabriqué à partir d'un tronc d'arbre sculpté, le joueur s'assoit dessus. Les batuqueiros parlent de ce tambour

---

[1326] « Samba de roda », *Enciclopédia Itaú Cultural* (Encyclopédie Itaú Culturel), https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14379/samba-de-roda, consulté le 19 septembre 2024.

« Samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva de origem afro-brasileira, tradicional em todo o estado da Bahia, mas especialmente em Salvador e no Recôncavo Baiano. Reconhecido como uma das matrizes do samba, caracteriza-se pela disposição dos participantes em círculo e pela mistura de dança e canto com o som de instrumentos e palmas. É a forma mais comum e tradicional de celebração praticada na Bahia ». (Traduction libre de l'auteur).

[1327] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 525

[1328] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 471

« o mesmo que serenata ». (Traduction libre de l'auteur)

[1329] FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 525.

[1330] MARCONDES, Marcos Antônio, *op. cit.*, p. 740.

« Culto fetichista de provável formação nacional. É impossível estabelecer quais os elementos que o unem ao conjunto das manifestações religiosas populares do Brasil, ou os que o afastam desse conjunto. As anotações da Missão de Pesquisas Folclóricas pouco trazem sobre a organização do culto . trata-se de cânticos e danças acompanhados por três tambores e dirigidos por uma mulher ». (Traduction libre de l'auteur).

[1331] FERRETI, Mundicarmo, « Tambor-de-mina em São Luís dos registros da missão de pesquisas folclóricas aos nossos dias», *Caderno Pós de Ciências Sociais-UFMA*, v.3/6, 2008.

« Tambor-de-Mina, ou simplesmente Mina, é uma denominação da religião afro-brasileira surgida no Século XIX, na capital maranhense, onde continua sendo hegemônica. Além de muito difundida no Pará, é encontrada em outros Estados do Norte e do Nordeste e em grandes cidades brasileiras (como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília) para onde foi levada principalmente por migrantes do Maranhão e do Pará. Na Mina as entidades espirituais africanas são genericamente denominadas "voduns", o que mostra a influência recebida da Casa das Minas, terreiro jeje fundado em São Luís por membros da família real do Daomé, considerado o mais antigo ». (Traduction libre de l'auteur).

comme d'un instrument qu'il faut apprivoiser, et c'est par la légèreté, plutôt que par la force, que l'on peut produire plus de son[1332].

Tango

Danse chantée popularisée en Amérique centrale et du Sud et en Espagne au début du XX^{e} siècle, caractérisée par son rythme de 4/8[1333].

Tango brasileiro (tango brésilien)

Dans un recueil de tangos et habaneras édité par Henrique Levy à São Paulo, des lundus dansés par des Noirs, comme *Amor tem fogo* et *Chô Arauna*, sont désignés comme « tangos » dans le sous-titre. Le tango brésilien est identique à la « habanera brésilienne », selon A. Friedenthal qui a analysé l'air *Amor tem fogo* au début des années 1880 : « une danse très populaire dont la présentation chorégraphique est la même qu'aux Antilles et dans d'autres pays ». L'accompagnement du rythme bien connu de la habanera est généralement le même au Brésil que dans les pays ibéro-américains[1334].

Terreiro

Lieu où se déroulent les cérémonies religieuses d'origine africaine[1335].

Toada

Chanson sans forme fixe. Se distingue par son caractère généralement mélancolique, triste et traînant[1336].

Tropeiro

Individu chargé de conduire les *tropes*, c'est-à-dire la caravane des animaux de bât, en général des mulets, qui amenaient des marchandises d'un lieu à un autre, à l'époque coloniale et impériale[1337].

Tupi

Nom d'une famille linguistique d'Indiens brésiliens[1338].

Umbanda

Culte syncrétiste du Brésil qui associe le spiritisme à des éléments catholiques et africains[1339].

Umbigada

Chorégraphie que l'on retrouve dans de nombreuses danses brésiliennes et qui consiste

---

[1332] BASTOS, Maria Clara, *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção* (Processus de composition et d'expression dans l'œuvre d'Itamar Assumpção), mémoire de master em composition, Université de l'État de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 25.

« O Tambu é um tambor grave. Ao mesmo tempo em que faz as marcações (do momento em que ocorre a umbigada inclusive) é também o instrumento que improvisa, e que comenta. Feito de tronco de árvore esculpido, o tocador senta-se sobre ele. Os batuqueiros se referem a esse tambor como um instrumento que tem que ser domado, sendo que o emprego da leveza, e não da força, é que resulta em produção de mais som. (Traduction libre de l'auteur).

[1333] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 501.

« dança com canto popularizada nas Américas Central e do Sul e na Espanha no início deste século, caracterizada pelo ritmo 4/8 ».

[1334] *Ibid.*, p. 501.

« numa coleção de tangos e havaneras, editadas por Hernrique Levy S. Paulo legítimos lundus dançados de negros, como o *Amor tem fogo*, e o *Chô Arauna* vem indicados como "tangos"no subtítulo. O mesmo que "habanera brasileira", segundo A. Friedenthal que analisou a melodia *Amor tem fogo,* no início da década de 1880 : "uma dança muito popular, cuja apresentação coreográfica é a mesma que nas Índias Ocidentais e em outros países. O acompanhamento do conhecido ritmo da habanera é, em geral, o mesmo no Brasil e nos países ibero-americanos (…) ». (Traduction libre de l'auteur).

[1335] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 526.

[1336] ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 518.

« cantiga sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado ». (Traduction libre de l'auteur).

[1337] FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 526.

[1338] FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 526.

[1339]« Umbanda », Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 7 septembre, dans https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/umbanda/80505

à ce que les partenaires se rapprochent et se touchent au niveau du nombril[1340].

Vatapi

*T*ambour amérindien fabriqué à partir d'un tronc de bois creux. Identique au *vapi*[1341].

Viola

Instrument à cordes pincées, de forme et de son similaires à la guitare, constitué d'une caisse de résonance en bois en forme de huit et d'un manche divisé en frettes au bout duquel sont fixées les cordes, accordées par des chevilles[1342].

Viola caipira

Instrument à cinq ou six cordes doubles métalliques[1343].

Xácara

Roman en vers, chant narratif de l'origine et de la vie ibériques. Il s'est surtout développé au cours du XVII^{e} siècle. Aujourd'hui, c'est un mot tombé en désuétude[1344].

Xexerê ou Xére

Mot qui désigne au moins quatre formes de hochets en métal[1345].

Zabumba

Instrument de percussion. Variante du *Bumbo*[1346].

[1340] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 544.

« coreografia presente em várias danças brasileiras, consistindo na aproximação dos parceiros que se tocan na altura do umbigo ». (Traduction libre de l'auteur).

[1341] *Ibid.*, p. 550.

« *Vatapi :* tambor ameríndio feito com um tronco oco. O mesmo que *vapi* ». (Traduction libre de l'auteur).

[1342] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 557.

« instrumento de cordas dedilhadas, semelhante na forma e na sonoridade ao violão, constituído por uma caixa de ressonância de madeira em forma de oito e um braço dividido em trastos em cuja extremidade as cordas são fixadas e afinadas por cravelhas ». (Traduction libre de l'auteur).

[1343] CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962, p. 774.

« instrumento de cordas dedilhadas, cinco ou seis, duplas, metálicas ». (Traduction libre de l'auteur).

[1344] ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éd. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989, p. 571

« romance em versos, canção narrativa de origem e vida ibérica. Se desenvolveu principalmente durante o século XVII. Hoje é palavra em desuso ». (Traduction libre de l'auteur).

[1345] *Ibid.*, 573.

« o mesmo que xére - palavra que designa pelo menos quatro formas de chocalhos metálicos ». (Traduction libre de l'auteur).

[1346] *Ibid.*, p. 577.

« instrumento (de percussão). Variante do Bumbo ». (Traduction libre de l'auteur).

Bibliographie

Livres

ABROMONT, Claude, *Formes de la musique occidentale*, éditions Fayard/Lemoine, Paris, 2010.

ADOLFO, Antonio, *Brazilian Music Workshop* (atelier de musique brésilienne), Édition Advance Music, 1993.

AGAWU, Kofi, *Music as discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music*, éditions Oxford University Press, New York, 2009.

AGAWU, Kofi, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music,* éditions Princeton University Press, Princeton, 1991.

ALBRIGHT, Valerie, *Charles Ives : Uma Revisita* (Charles Ives : Une revisite), Édition Annablume, São Paulo, 1999.

ALCANTARA, D. Pedro de, *Cartas e mais documentos dirigidos à sua Majestade o Senhor D. João VI pelo príncipe o Senhor D. Pedro de Alcantara* (Lettres et autres documents adressés à Sa Majesté le Seigneur D. João VI par le prince le Seigneur D. Pedro de Alcantara)*,* éditions Imprensa Nacional, Lisboa, 1822.

ALLANBROOK, Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart : Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, éditions University of Chicago Press, Chicago, 1983.

ALMADA, Carlos, *A estrutura do choro* (La structure du *choro*), éditions Da Fonseca Comunicação, Rio de Janeiro 2006.

ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 2ème édition., éditions F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942.

ALMEIDA, Renato, *Vivência e projeção do folclore* (Le vécu et la perspective du folklore), Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1971.

ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), éditions Globo, Porto Alegre, 1960.

ALVARENGA, Oneyda, *Música Popular Brasileira* (Musique populaire brésilienne), 2ème édition, éditions Duas Cidades, São Paulo, 1982.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, éditions Verso, Revised Edition, London, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de, *Alguma poesia* (Un peu de poésie), éditions Companhia das letras, São Paulo, 2013.

ANDRADE, Mário de, *Danças Dramáticas do Brasil* (Danses dramatiques du Brésil), 2ème édition, éditions Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 2002.

ANDRADE, Mário de, *Dicionário musical brasileiro* (Dictionnaire musical brésilien), éditions Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1989.

ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), éditions I. Chiarato & Cia, São Paulo, 1928.

ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), 3ème édition, éditions Martins, São Paulo, 1972.

ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (Essai sur la musique brésilienne), éditions EDUSP, São Paulo, 2020.

ANDRADE, Mário de, *Música do Brasil* (Musique du Brésil), éditions Guaíra Limitada, Curitiba, 1941.

ANDRADE, Mário de, *Música, doce música* (Musique, douce musique), éditions Martins, São Paulo 1963.

ANDRADE, Mário de, *Música, doce música*, (Musique, douce musique), éditions L.G. Miranda, São Paulo, 1934.

ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz* (L'apprenti touriste) , 1ère édition, éditions Livraria Duas cidades, São Paulo, 1976.

ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz* (L'apprenti touriste), éditions Iphan, Brasília, 2015.

ANDRADE, Mário, *A melodia do boi e outras peças* (La mélodie du bœuf et d'autres pièces), éditions Itatiaia, São Paulo, 2002

ANDRADE, Mário, *L'apprenti touriste*, La quinzaine littéraire, Collection voyager avec, Paris, 1996.

ANDRADE, Mário, *Modinhas Imperiais* (*Modinha*s Impériales), éditions Casa Chiarato I. G. Miranda editora, São Paulo, 1930.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil), publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, éditions Escola Nacional de Música/Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1943.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *Dois pequenos estudos do folclore musical - Algumas reflexões sobre folcmúsica no Brasil - Caminhos da musica sul-americana* (Deux petites études du folklore musical - Quelques réflexions sur la musique folklorique au Brésil - Chemins de la musique Sud-Américaine), éditions Jornal do commercio, Rio de Janeiro, 1938.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonatas per pianoforte - nuova edizione critica riveduta e corretta da Alfredo Casella*, éd. Préparée par Alfredo Casella, éditions G. Ricordi & C, Milano, 1919.

BLANCHET, Émile-Robert, *Technique moderne du piano*, éditions Maurice Senart, Paris, 1935.

BUSCACIO, Cesar Maia, *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934 - 1956)* [L'Américanisme et le nationalisme musical dans la correspondance entre Curt Lange et Camargo Guarnieri (1934 - 1956)], éditions UFOP, Ouro Preto - Minas Gerais, 2010.

CALDEIRA FILHO, João C., Música Creadora e Balladas de Chopin, éditions L.G. Miranda, São Paulo, 1935.

CASCUDO, Luís da Câmara (dir.), *Antologia do Folclore Brasileiro (*Anthologie du Folklore Brésilien), 9ème édition, format Kindle, Éditions, Global, São Paulo, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Canto de muro* (Le coin du mur), 1ère édition, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro* (Dictionnaire du folklore brésilien), éditions Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara, *O tempo e eu: confidências e proposições* (Le temps et moi : confidences et propositions), Collection Câmara Cascudo: memória e biografias, ÉditionsEDUFRN, Natal, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Viajando o sertão* (Voyager dans l'arrière-pays), 4ème édition, format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2009.

CHACON, Geraldo, *Modernismo 1a fase - Apresentação da literatura Portuguesa e Brasileira vol. 7* (Modernisme 1ère phase - Présentation de la littérature portugaise et brésilienne vol. 7), éditions Clube de Autores, 2018.

CLERC, Pierre-Alain, *Discours sur la rhétorique musicale et plus particulièrement la rhétorique allemande entre 1600 et 1750*, Annexes, Editions Calwer & Luthin, Genève, 2001.

CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare) éditions Viola Corrêa, Brasília, 2000.

CORRÊA, Roberto, *A arte de pontear a viola* (L'art de *pontear* à la guitare), 3ème édition, éditions Viola Corrêa, Brasília, 2017.

CUNHA, Celso, *Gramática Essencial* (Grammaire essentielle), éditions Lexikon, Rio de Janeiro, 2013.

DANUTA, Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, éditions Oxford University Press, Oxford, 2014.

DODERER, Gérard, *Modinhas luso-brasileiras* (*Modinha*s luso-brésiliens), éditions Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.

EGG, André, *A formação de um compositor Sinfônico - Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança (*La formation d'un compositeur symphonique - Camargo Guarnieri entre le modernisme, l'américanisme et le bon voisinage), éditions Alameda, São Paulo, 2018.

FABBRI, Franco, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, Popular Music Perspectives, papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn et Philip Tagg, éditions IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FREYRE, Gilberto, *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (Maison de maître & logement des esclaves : la formation de la famille brésilienne dans le cadre de l'économie patriarcale), 48ème édition, éditions Global, São Paulo 2003.

FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, éditions Gallimard, Paris, 1974.

GALLET, Luciano, *Estudos de Folclore* (Études folkloriques), éditions Carlos Wehrs & Cia, Rio de Janeiro, 1934.

GOMES, Laurentino, *1808*, éditions Planeta do Brasil, São Paulo, 2007.

GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification,* éditions L'Harmattan, Paris, 2009.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*., Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, éditions Indiana University Press, Bloomington, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil* (Racines du Brésil), 26ème édition, éditions Companhia das letras, São Paulo, 1995.

HOLANDA, Sério Buarque de, *Racines du Brésil*, éditions Gallimard, Paris,1998.

HOUAISS, Antonio, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Dictionnaire *Houaiss* de la langue portugaise), 1ère édition, éditions Objetiva Rio de Janeiro, 2001.

HUTCHESON, Ernest, *The literature of the piano - A guide for Amateur and Student*, éditions Alfred A. Knopf, New York, 1948.

HUTCHESON, Ernst, *The elements of piano technique*, éditions G.Fred Kranz Music Company, Baltimore, 1907.

JARDIM, Eduardo*, Eu sou trezentos - Mário de Andrade : Vida e Obra* (Je suis trois cents - Mário de Andrade : Vie et œuvre)*,* format Kindle, Edições de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

JIRÁNEK, Jaroslav, *Tajemství hudebního významu* (Mystery of musical meaning), éditions Academia, Praha, 1979.

JIRÁNEK, Jaroslav, *Vztah hudby a slova ve Smetanově Prodané nevěstě"* (The relationship of music and words in Smetana‟s The Bartered Bride), éditions Hudební věda: Roč, 1971.

LARA, Silvia Hunold, PACHECO, Gustavo, *Memória do Jongo : As gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949* (Mémoire du Jongo : les enregistrements historiques de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949), éditions Folha Seca, Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Diógenes da Cunha, *Câmara Cascudo - Um brasileiro feliz* (Câmara Cascudo - Un brésilien heureux), éditions Escrituras, São Paulo, 2016.

LIMA, Rossini Tavares de, *Melodia e rítmo no folclore de São Paulo* (Mélodie et rythme dans le folklore de São Paulo), éditions Ricordi, São Paulo, 1954.

MAGALHÃES, Homero de, *J. S. Bach : Prelúdios e Fugas - I*, éditions Novas Metas, São Paulo, 1988.

MARCONDES, Marcos Antônio, *Enciclopédia da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular* (Encyclopédie de la musique brésilienne : savante , folklorique et populaire), éditions Art editora Ltda, São Paulo, 1977.

MARIZ, Vasco, *História da Música Brasileira* (Histoire de la musique brésilienne), 6ème éditions, éditions Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005.

MARIZ, Vasco, *Três musicólogos brasileiros : Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo* (Trois musicologues brésiliens : Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo), éditions Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983.

MONELLE, Raymond, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, éditions Indiana University Press, Bloomington, 2006.

MONTEIRO, Heidi. *Comunicação de emoções básicas em ponteios de Camargo Guarnieri* (Communication des émotions de base dans les *ponteios* par Camargo Guarnieri), Mémoire de master, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MONTEIRO, Pedro Meira, *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência* (Correspondance), Companhia das Letras, éditions EDUSP, São Paulo, 2012.

MORAES, Marco Antonio de, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade - Cartas, 1924 – 1944* Câmara Cascudo e Mário de Andrade – Correspondance, 1924 – 1944), format Kindle, éditions Global, São Paulo, 2010.

MORAIS, Manuel. *Modinhas, lundus e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa* (*Modinhas*, *lundus* et *cançonetas* : avec l'accompagnement de la *viola* et de guitare anglaise), éditions Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2000.

NEPOMUCENO, Rosa, *Música caipira: da roça ao rodeio*, (Musique paysanne : de la ferme au *rodeo*) éditions Editora 34, São Paulo, 1999.

NEVES, José Maria, *Música contemporânea brasileira* (Musique contemporaine brésilienne), 2e éd., éditions Contra Capa Livraria Ltda, Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA, João Pacheco de, FREIRE, Carlos Augusto da Rocha, *A presença Indígena na Formação do Brasil*, (La présence des indiens dans la formation du Brésil), Coleção Educação para todos, Brasília, 2006.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Beethoven, proprietário de um cérebro* (Beethoven, propriétaire d'un cerveau), éditions Perspectiva, São Paulo, 1979.

ORTIZ, Renato, *Cultura brasileira e a identidade nacional* [Culture brésilienne e l'identité nationale], éditions Brasiliense, São Paulo, 1986.

PEREIRA, Antônio Sá, *O ensino moderno do piano* (L'enseignement moderne du piano), éditions Ricordi, São Paulo, 1933.

PEREIRA, Antônio Sá, *O pedal na técnica pianística* (La pédale dans la technique pianistique), éditions Eulenstein Música S.A, Rio de Janeiro, s.d.

PEREIRA, Marco, *Ritmos brasileiros para violão* (Des rythmes brésiliens pour la guitare), éditions Garbolight produções artísticas, 1ère édition, Rio de Janeiro, 2007.

RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*, éditions Schirmer Books, New York, 1980.

RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro*, éditions Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos : Forma e função* (Les quatuors à cordes de Villa-Lobos : forme et fonction), éditions EDUSP, São Paulo, 2018.

SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* [Sort décent : Transformations de la samba à Rio de Janeiro : 1917-1933], format Kindle, 2e édition, éditions Zahar, Rio de Janeiro, 2012.

SANT'ANNA, Romildo, *A moda é viola* (La mode est viola), éditions Arte & Ciência, São Paulo, 2000.

SCHWARCZ, Lilia M., STARLING, Heloísa M., *Brasil: uma biografia* (Brésil: une biographie), éditions Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), éditions Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001.

SIQUEIRA, José, *O Sistema Modal na Música Brasileira* (Le système modal dans la musique brésilienne), éditions Secretaria da Educação e Cultura, João Pessoa, 1981.

SOUZA, Rodolfo Coelho de, *Música*, éditions Novas Metas, São Paulo, 1983.

TABORDA, Márcia, *Violão e identidade Nacional* (Guitare et l'identité national), éditions Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011.

TARASTI, Eero, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music,* Éditiions Mouton de Gruyter, New York, 1995.

TINHORÃO, José Ramos, *Pequena história da música popular brasileira - da modinha à lambada* (Petite histoire de la musique brésilienne - de la *modinha* à la lambada), 6ème édition, éditions Art Editora Ltda., São Paulo, 1991.

UJFALUSSY, József, *Béla Bartók*, éditions Crescendo Pub. Co, Boston, 1972.

ULHÔA, Martha Tupinambá de, AZEVEDO, Cláudia, TROTTA, Felipe, *Made in Brazil : Studies in Popular Music*, éditions Routledge, New York, 2015.

VERHAALEN, Marion, *Camargo Guarnieri : Expressões de uma vida* (Camargo Guarnieri: expressions d'une vie), éditions EDUSP, São Paulo, 2001.

ZATKALIK, Miloš, MEDIC, Milena, COLLINS, Denis, *Histories and Narratives of Music Analysis,* éditions Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2013.

Mémoires de master

ASSIS, Carlos Alberto, *Coesão e proporções nos Improvisos para piano de Camargo Guarnieri* (Cohésion et proportions dans les *Improvisos* pour piano de Camargo Guarnieri), Mémoire de master, Universidade Federal da Bahia, 2007.

BASTOS, Maria Clara, *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção* (Processus de composition et d'expression dans l'œuvre d'Itamar Assumpção), mémoire de master, Universidade de São Paulo, 2012.

BENCKE, Ester, *Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri* (Musique et expression du national dans les sonatines pour piano de Camargo Guarnieri), Mémoire de master, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2010.

BRANCALION, Flavia, *Tornar-se compositor : a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920 - 1950)* (Devenir compositeur : la construction du modernisme musical et le processus

d'institutionnalisation de la musique de concert à São Paulo (1920 - 1950), Mémoire de master, Universidade de São Paulo, 2016.

CARLINI, Álvaro, *Cantem lá que gravam cá : Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938* (Chantez là-bas qu'ils enregistrent ici : Mário de Andrade et la Mission de Recherches Folkloriques de 1938) , mémoire de master, Universidade de São Paulo, 1994.

CAROZZE, Valquíria Maroti, *A menina boba e a discoteca* (La fille bête et la discothèque), mémoire de master, Universidade de São Paulo, 2012.

CIPRIANO, Luis Alberto Garcia, *Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música* (Mário de Andrade et le concept de nationalisme dans la musique), Mémoire de master, Universidade de São Paulo, 2011.

FAVIANO, Giovana Beraldi, *Cartas de Camargo Guarnieri : autobiografia, sociabilidade e práticas de arquivamento* (Les lettres de Camargo Guarnieri : autobiographie, sociabilité et pratiques d'archivage), Mémoire de master, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

FECHER, Carlos Eduardo, *Suite Sinfônica n°1 - «Paulista » de Guerra-Peixe : um estudo da orquestração como retrato do folclore* (Suite symphonique n° 1 de Guerra-Peixe - « Paulista » : une étude de l'orchestration comme portrait du folklore), mémoire de master, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

FREIRE, Priscila Gambary, *Dança brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa* (*Dança brasileira* et *Dança negra* pour piano solo de Camargo Guarnieri : une approche interprétative), Mémoire de master, Universidade de Campinas, 2007.

GAMBARY, Priscila, *Dança brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa* (Dança brasileira et Dança negra pour piano solo de Camargo Guarnieri : une approche interprétative), mémoire de master, Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

GOMES, Renato Pereira, *Gilberto Freyre antes da Casa - Grande & Senzala : A formação político - intelectual do escritor (1918 - 1930)* [Gilberto Freyre avant *Maître et esclaves*: La formation politique - intellectuelle de l'écrivain (1918 - 1930)], mémoire de master, Universidade Federal de Goiás, 2016.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò, *O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga : um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940* (Le *Cancioneiro Gaúcho* d'Ernani Braga : étude historique analytique d'une œuvre composée pour le bicentenaire de Porto Alegre en 1940), mémoire de master, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011.

MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de, *Luiz Gonzaga na cena do disco : um estudo de caso na formação do Nordeste* (Luiz Gonzaga sur la scène du disque : une étude de cas sur la formation du Nord-Est), Mémoire de master, Universidade de São Paulo, 2021.

MACHADO, Gabriela de Mello, Qual linha guia esse choro ? Propostas de inflexões e articulações nas melodias dos *choros*, *polcas*, *schottischs*, *maxixes* e *choros-sambados* a partir da sua estrutura rítmica (Quelle ligne conduit ce choro? Propositions d'inflexions et d'articulations dans les mélodies des *choros*, polka, *schottischs*, *maxixes* et *choros-sambados* en fonction de leur structure rythmique), mémoire de master, Universidade de Campinas (UNICAMP), 2009.

MATSCHULAT, Josias, *Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri : análise e comparação de gravações* (Gestes musicaux dans le *Ponteio* nº 49 de Camargo Guarnieri : analyse et comparaison d'enregistrements), mémoire de master, Universidad Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

MEGARO, Evan Alexander, *A presença do Baião na música erudita brasileira para piano solo : um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul* (La présence du *baião* dans la musique classique brésilienne pour piano solo : une étude de trois œuvres des compositeurs Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda et Octavio Maul), mémoire de master, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2013.

PELLEGRINI, Remo Tarazona, *Análise dos acompanhamentos de Dino sete cordas em samba e choro* (Analyse des accompagnements de Dino sete cordas dans la samba e le choro), mémoire de master, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) 2005.

PINTO, João Paulo do Amaral, *A viola caipira de Tião Carreiro* (La guitare *caipira* de Tião Carreiro), Mémoire de master, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

RAMBO, William Amaral dos Passos, *Do modernismo ao ensaio histórico: o percurso de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1936)* [Du modernisme à l'essai historique : la

trajectoire de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1936)], Mémoire de master, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Camargo Guarnieri: Uma análise das fugas das Sonatinas n. 3 e n. 6 para piano* (Camargo Guarnieri Une analyse des fugues des *Sonatinas* n° 3 et n° 6 pour piano), mémoire de master, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

SALGADO, Lucas Rocha, *A viola e o caipira no século XXI : o instrumento musical e sua relação nos processos de subjetivação caipira* (La *viola* et le *caipira* au XXI[e] siècle : l'instrument de musique et sa relation avec les processus de subjectivation du *caipira*), mémoire de master, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

SILVA, Maria Clara de Motta Maia Machado, *O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da Província* (Le garde-mémoire Câmara Cascudo et ses provisions de la Province) , Mémoire de master, Université du Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Samuel da, *O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro- Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso* (La guitare accompagnatrice : les arrangements du disque *Afro-Sambas* de Paulo Bellinati et Mônica Salmaso), Mémoire de master, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

SOBOLL, Renate Stephanes, *Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores* (Arrangements de la musique régionale du sertão *caipira* et son insertion dans le répertoire des chœurs amateurs) Mémoire de master, Universidade Federal de Goiás, 2007.

SOUZA, Eduardo Conegundes de, *Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade* (Roda de Samba : l'espace de mémoire, l'éducation non formelle et sociabilité), Mémoire de master, Universidade de Campinas (UNICAMP), 2007.

TALHAFERRO BOTA, Vinicius, *« Cachuera » - Le microcosme des manifestations populaires dans l'œuvre pour piano de Camargo Guarnieri (1907 - 1993)*, Mémoire de master, Université de Strasbourg, 2017.

VALENTINI, Luisa, *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)* [Un laboratoire d'anthropologie : la rencontre entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus et Claude Lévi-Strauss (1935-1938)], Mémoire de master, Université de São Paulo, 2010.

VERSOLATO, Júlio César, *Rumos da Análise Musical no Brasil (análise estilística 1919-84)* [Vers l'analyse musicale au Brésil (analyse stylistique 1919-84)], Mémoire de master, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), 2008.

VIEIRA, Daniel Angelo B, *A fuga da Sonata para piano de Camargo Guarnieri : uma análise retórico interpretativa* (La fugue de la Sonate pour piano de Camargo Guarnieri : une analyse rhétorique interprétative), mémoire de master, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

WERNET, Klaus, *Camargo Guarnieri : Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (Camargo Guarnieri: souvenirs et réflexions sur la musique au Brésil), Mémoire de master, Universidade de São Paulo, 2009.

ZAMITH, Maurício Almeida, *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri : formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira* (Choro pour piano et orchestre de Camargo Guarnieri : formalisme structurel et présence d'aspects de la musique brésilienne), Mémoire de master, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1999.

Thèses de doctorat

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de, *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros* (Les gammes, le rythme et la mélodie dans la musique des Indiens du Brésil), thèse présentée au concours pour le poste de professeur de folklore à l'École nationale de musique de l'Université du Brésil, Rio de Janeiro, 1938.

BARRETO, Almir Cortes, *Improvisando em música popular - Um estudo sobre o frevo, o choro e o baião e a sua relação com a « música instrumental » brasileira* (Improviser dans la musique populaire - Une étude sur le *frevo*, le *choro* et le *baião* et leur relation avec la «musique instrumentale» brésilienne), Thèse de doctorat, Universidade de Campinas (UNICAMP), 2012.

CASTRO, Isabel, *Ne m'interessa que ce qui n'est pas a moi : une une approche esthetique de la reprise d'archives dans deux filmes d'histoire au Brésil, pendant la dictature*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2018.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho, *Luiz Heitor Correa de Azevedo na historiografia nacional brasileira : História, ideologia e sociabilidade* (Luiz Heitor Correa de Azevedo dans

l'historiographie nationale brésilienne : histoire, idéologie et sociabilité), thèse de doctorat, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

CAVALCANTI, Telma César, T*radição e juventudes em Alagoas: O grupo de coco de roda xique-xique* (Tradition et jeunesse à Alagoas: le groupe de *coco de roda de xique-xique*) , Thèse de doctorat en éducation, Universidade Federal de Alagoas, 2018.

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro, *Antônio Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano : pioneirismo na pedagogia de pianística braisleira* (Antônio Sá Pereira et l'Enseignement Moderne du Piano : le pionnier de la pédagogie du piano brésilien), Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2009.

FIALKOW, Ney, *The Ponteios of Camargo Guarnieri*, A lecture-recital ensay submited in partial fulfillment for degree doctor of musical arts, The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1999.

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto, *Alguns Compassos - Câmara Cascudo e a Música (1920/1960* [Quelques mesures - Câmara Cascudo et la musique (1920/1960)], Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2011.

GOLUBKOVA, Polina, *The Theory of Intonation: Boris Asafifiev and the Russian Piano School Tradition*, Thèse de doctorat, University of South Carolina, 2023.

HIGA, Evandro Rodrigues, *« Para fazer chorar as pedras » : o gênero musical guarânia no Brasil - décadas de 1940/50* (« Faire pleurer les pierres » : le genre musical guarânia au Brésil - les années 1940/50), Thèse de doctorat, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), 2013.

LIMA, Edson Vicente de, *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos* (La *modinha* et le lundu: deux classiques sous les Tropiques), Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2010.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro, *Canção de ninar brasileira : aproximações* (Berceuse brésilienne : approches), Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MENEZES, Henrique Valarelli, *Mário de Andrade e a síncopa do Brasil* (Mário de Andrade et la syncope du Brésil)*,* Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2016.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa, *Batuque de Umbigada Paulista: Memória Familiar e Educação Não-Formal no âmbito da Cultura Afro-Brasileira* (Batuque de Umbigada

Paulista : Mémoire familiale et éducation non formelle dans le contexte de la culture afro-brésilienne), Thèse de doctorat, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2009.

PAES, Jurema Mascarenhas, *São Paulo em noite de festa : experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)* [São Paulo en nuit de fête : des expériences culturelles des migrants du Nord-Est (1940-1990)], Thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), 2009.

REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles, *O caso Curt Lange : Análise de uma polêmica (1958 - 1983*) [Le cas Curt Lange : analyse d'une controverse (1958 - 1983)], Thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grade do Sul (PUC-RS), 2018.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão, *Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos* (Une vision interprétative des Sonates pour piano de Camargo Guarnieri à partir d'hypothèses historiques et analytiques), Thèse de doctorat, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017.

SALDANHA, Leonardo Vilaça, *Frevendo no Recife - A música popular Urbana do Recife e a sua consolidação através do Rádio* (La musique populaire urbaine du Recife et sa consolidation à travers la radio), Thèse de Doctorat, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008.

SANTOS, Ivison Poleto dos, I*migrantes italianos em Santo Amaro: de agricultores a empresários (1886 - 1935)* (Les immigrés italiens à Santo Amaro : d'agriculteurs à hommes d'affaires (1886 - 1935), Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2015.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja, *Panamericanismo, propaganda e música erudita : Estados Unidos e Brasil (1939 - 1948)* (Panaméricanisme, propagande et musique classique : les États-Unis et le Brésil (1939 - 1948), Thèse de doctorat, vol.1, Universidade de São Paulo, 1998.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja, *Panamericanismo, propaganda e música erudita : Estados Unidos e Brasil (1939 - 1948)* (Panaméricanisme, propagande et musique classique : les États-Unis et le Brésil (1939 - 1948), Thèse de doctorat, vol.2, Universidade de São Paulo, 1998.

TULL, James Robert, *B.V. Asaf'ev's musical form as a process translation and commentary,* Thèse de doctorat, Ohio State University, 1976.

VICENTE DE LIMA, Edilson, *A modinha e o lundu : dois clássicos nos trópicos* (La *modinha* et le lundu : deux classiques sous les Tropiques), Thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2010.

VILELA, Ivan, *Cantando a própria história* (Chanter son histoire), Thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 2011.

Articles, conférences, revues

ABREU, Martha, « Histórias musicais da Primeira República (Histoires musicales de la première république) », *Revista ArtCultura*, vol. 13, nº 22, 2011.

AJZENBERG, Elza, « A Semana de Arte Moderna de 1922 – cem anos depois » (La Semaine d'Art Moderne de 1922 – cent ans après), *Revista USP*, nº 132, 2022, p. 214-230.

ANTONIO, Lincoln, « Chico Antonio n'A Barca Mário de Andrade e outros diálogos com a tradição musical popular » (Chico Antonio dans l'*A Barca* Mário de Andrade et d'autres dialogues avec la tradition musicale populaire), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 59, 2014.

ASSIS, Ana Cláudia de, GODOI, Rafael Felício Silva, « O Boletin Latino Americano de Música VI (1946) : entre linhas, músicas e idéias » (Le Boletin Latino Americano de Música VI (1946) : entre les lignes, les musiques et les idées), *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de Belo Horizonte,* 2016 , p. 88 - 97.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, « Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil » (Introduction au Cours de Folklore National de l'École Nationale de Musique de l'Université du Brésil), *Revista Brasileira de Música,* vol. 6, 1939.

BARBERI, Domênico, *« Camargo Guarnieri e o ano de 1928 - Fronteira catalográfica »* (Camargo Guarnieri et l'année 1928 - Frontière du catalogue), *Revista Música*, vol. 4, nº1, 1993.

BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C., « Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma análise da *Sonatina* n. 1 » (Les topiques dans Camargo Guarnieri: Une analyse de la Sonatine n° 1), *XIX Congresso da ANPPOM de Curitiba,* 2009, p. 675 - 679.

BESSA, Virgínia de Almeida, « Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo » (De la scène au disque : la musique *caipira* et la construction des identités dans la ville de São Paulo), *Revista Opus*, vol. 25, n.º 3, 2019.

BRAGGIO, Ana Karine, « A gênese da reforma universitária brasileira » (La genèse de la réforme universitaire brésilienne), *Revista Brasileira de História e Educação*, vol. 19, 2019.

BRANDÃO, José Maurício, « Ópera no Brasil : um panorama histórico » (L'opéra au Brésil : un aperçu historique), *Revista Música Hodie*, vol.12, nº 2, 2012.

CASTAGNA, Paulo, « Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira » (Progrès et perspectives dans la musicologie historique brésilienne), *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, nº 1, 2008.

CASTAGNA, Paulo, « Em direção a uma história da musicologia no Brasil » (Vers une histoire de la musicologie au Brésil), *Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical*, v. 1, 2004, p. 69 - 81.

CASTAGNA, Paulo, « O « estilo antigo » no Brasil, nos séculos XVIII e XIX », *I Colóquio Internacional A música no Brasil colonial*, Lisboa, 2000. p.171-215.

CAVALCANTI, Jairo Botelho, « A correspondência de Luiz Heitor com Dulce Lamas: Uma dimensão histórica » (La correspondance de Luiz Heitor avec Dulce Lamas : une dimension historique), *Revista Brasileira de música*, vol. 27, nº 1, 2014.

CAZES, Henrique Leal, « As três fases do maxixe música » (Les trois phases de la matchiche musique), *Música Popular em Revista*, vol. 6, nº 1, 2019.

COSTA, Frâncio Xavier Santos, « Os estilos musicais que influenciaram o padre José Maurício » (Les styles musicaux qui ont influencé le père José Maurício), *V encontro nordestino de História*, Recife, 2004, p. 2- 7.

COSTA, Sérgio, « O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda » (Le Brésil de Sérgio Buarque de Holanda), *Revista Sociedade e Estado*, vol. 29 nº 3, 2014.

DRACH, Henrique, « Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Museu da Imagem e do som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972 » (Interview de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Musée de l'Image et du Som au Rio de Janeiro, le 17 juillet de 1972), *Revista Brasileira de Música,* vol. 27, nº 1, 2014.

EGG, André, « Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas » (Musique de concert au Brésil : le modernisme musical et ses circulations transatlantiques), *Revista da USP*, nº 123, 2019.

ELBERT, Harlei, « As canções brasileiras de Camargo Guarnieri » (The Brazilian Songs of Camargo Guarnieri), *European review of artistic studies*, vol. 5, nº 3, 2017.

ESTÉTICA - *Revue moderniste* - https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/estetica, consulté le 30 avril 2023.

FAUSTINO, Jean Carlo Faustino, « Des troupeaux invisibles. L'imaginaire du *caipira* dans la grande ville » , *Caravelle*, nº 99, 2012.

FAUSTINO, Jean Carlo, GARCIA, Rafael Marin da Silva, « A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola » (La série Cornélio Pires : l'analyse de la forme musicale de ses *modas de viola*), *Revista DEBATES*, nº 16, 2016.

FERREIRA, Ligia Fonseca et KIMORI, Ligia, « Músicas, músicos e crítica musical francesa em Mário de Andrade » (Musique française, musiciens et critique musicale dans Mário de Andrade), *Revista Estudos Avançados*, vol. 31, nº 90, 2017.

FIAMINGHI, Luiz Henrique, « O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional » (L'(anti-)méthode rythmique de José Eduardo Gramani : une proposition d'équilibre entre le sensoriel et le rationnel), *Revista Opus*, vol. 24, nº 3, 2018.

FREITAG, Léa Vinocour, « Influências ibéricas no folclore brasileiro » (Influences ibériques sur le folklore brésilien), *Revista Brasileira de História*, vol. 38, nº 78, 1969.

FRESCA, Camila, « A música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos » (La musique de la Semaine de l'art moderne et ses prolongements), *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, nº 14, 2022.

GARCIA, Rafael Marin da Silva, « Um paradoxo entre o existir e o resistir : a moda de viola através dos tempos » (Un paradoxe entre l'exister et le résister : la musique pour *viola* à travers les âges), *Estudos avançados*, vol. 31, nº 90, 2017.

GERLING, Cristina Capparelli, *Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri ? A fuga da Sonatina n. 3 (1937)* - Une *Bachiana* brésilienne de Camargo Guarnieri ? La fugue de la Sonatine n° 3 (1937), *Revista DEBATES* , nº 7, 2004.

GRABÓCZ, Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX - XX siècles) », *Cahiers de Narratologie* Vol. 21, 2011, en ligne, consulté le 8 mars 2020, http://narratologie.revues.org/6503

GRABÓCZ, Márta, « Renaissance de la forme énumérative, sous l'influence du modèle épique, dans les oeuvres pour piano de Liszt; facteurs de l'analyse structurale et sémantique », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 26, 1984.

GRABÓCZ, Márta, « Stylistic Evolution in Mozart's Symphonic Slow Movements: The Discursive-Passionate Schema (A Narrative Approach) », *Integral*, vol. 20, 2006.

GROSSI, Alex Sandra, « O idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano » (L'idiomatique de Camargo Guarnieri dans ses œuvres pour piano), *Revista Opus*, v. 10, 2004.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo, « A questão racial na política brasileira - os últimos quinze anos » (La question raciale dans la politique brésilienne - les quinze dernières années), *Revista Tempo Social*, vol. 13, nº 2, 2022.

HIGA, Evandro Rodrigues, « Guarânia: de Assunção ao sertão e do sertão às periferias » (Guarânia : d'Asunción à l'arrière-pays et de l'arrière-pays à la périphérie), *XXV Congresso da ANPPOM*, Vitória, 2015.

HOLANDA, Maria Amélia Buarque de, « Apontamentos para a cronologia de Sérgio » (Notes pour la chronologie de Sérgio), en ligne, consulté le 30 avril 2023, https://www.siarq.unicamp.br/sbh/biografia_05.html .

KHANNANOV, Ildar, « Boris Asafiev's intonatsia in the context of music theory of the 21st century », *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i* jezikoslovlje, vol. 44, nº 2, 2018.

KLAXON - *Revue Moderniste*, https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/klaxon , consulté le 30 avril 2023.

LEAL, Luã Ferreira, « Panoramas da escrita da história da música popular brasileira » (Panoramas de l'écriture de l'histoire de la musique populaire brésilienne), *Revista inteRseÇões*, vol. 17, nº 2, 2015.

LEITÃO, Joyce Oliveira, « A relação entre caipiras e o processo de urbanização na música sertaneja entre as décadas de 1920 e 1980 » (La relation entre les *caipiras* et le processus d'urbanisation dans la musique sertaneja produite entre 1920 et 1980), *Revue franco-brésilienne de géographie Confins, n° 30,* 2017.

LIMA, Luiz Costa, « Sérgio Buarque de Holanda : visão do paraíso » (Sérgio Buarque de Holanda : vue du paradis), *Revista USP*, nº 53, 2002.

LIMA, Matheus Silveira, « Percurso intelectual de Luís da Câmara Cascudo: Modernismo, folclore e antropologia » (Parcours intellectuel de Luís da Câmara Cascudo : Modernisme, Folklore et Anthropologie), *Perspectivas - Revista de Ciências sociais* , vol. 34, 2008.

MAIA, Kenia, Soares, ZAMORA, Maria Helena Navas, « O Brasil e a lógica racial: Do branqueamento à produção de subjetividade do racismo » [Brésil et logique raciale: Du blanchiment à la production de subjectivité du racisme], *Revue Pepsic*, vol. 30, n° 2, 2018.

MAIA, Marcos da Silva, NASCIMENTO, Hermilson Garcia do, « Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga » (Les rythmes du *baião* phonographique de Luiz Gonzaga) *Revista Opus*, vol. 25, nº 3, 2019.

MARCADET, Christian, « *Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien »*, Revue Volume !, vol. 8, nº 1, 2011.

MARTINS, José Eduardo, « In Memoriam de Camargo Guarnieri », *Revista Música*, vol. 4, nº 1, 1993.

MARTINS, José Eduardo, « Música : trajetória de um Departamento » (Musique : la trajectoire d'un Département), Revista Estudos Avançados, vol. 8, nº 22, 1994.

MEYER, Adriano de Casto, « Documentos de pianista brasileira integram acervo do IEB » (Documents de pianiste brésilienne intègre les archives du IEB), *[Informe)ieb,* nº 16, 2022.

MILAZZO, Elaine, CARVALHO, Any Raquel, « Afastamentos e aproximações composicionais no Choro torturado de Camargo Guarnieri » (Des éloignement et des approximations compositionnelles dans le Choro torturado de Camargo Guarnieri), *Revista* Música Hodie, vol. 4, nº 2, 2004.

MOURA, Daiana, « Mulher negra e(n)cena : performances, encontros e utopia », *Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2021

MURARI, Luciana, *« A mestiçagem da alma: literatura, crítica e ciência na construção do discurso racial no Brasil pós 1870 »* (Le métissage de l'âme : littérature, critique et

science dans la construction du discours racial au Brésil après 1870)*, Revista Intinerários*, nº 23, 2005.

OLIVEIRA, Francini Venancio, « Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura » (Les intellectuels, la culture et la politique dans la São Paulo des années 1930 : Mário de Andrade et le Département Municipal de la Culture), *Revista Plural* 12, 2005.

OLIVEIRA, Reinaldo José de, OLIVEIRA, Regina Marques de Souza de, « Origens da segregação racial do Brasil » (Origines de la ségrégation raciale au Brésil), *Revue Les cahiers ALHIM*, nº 29, 2015.

PIEDADE, Acácio Tadeu, « Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical », *revue de musicologie* vol. 11, 09/2007.

PIEDADE, Acácio, « A teoria das tópicas e a musicalidade : reflexões sobre a retoricidade na músicalidade brasileira » (Théorie des sujets et musicalité brésilienne : réflexions sur la rhétorique en musique), *Revista El oído pensante*, vol. 1, n°1, 2013.

PIEDADE, Acácio, « Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo » (En chassant les fils de la trame : réflexions sur l'hybridisme), *Revista Per Musi*, n° 23, 2011.

PIEDADE, Acácio, « Teoria das tópicas : um balanço pessoal » (Théorie des topiques : une évaluation personnelle), *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise* Musical, vol. 8, nº 2, 2023.

PIMENTA VELLOSO, Mônica, « As modernas sensibilidades brasileiras » (Les modernes sensibilités brésiliennes), *Nuevo Mundo Mundos* Nuevos, en ligne, consulté le 8 mai 2023, http://journals.openedition.org/nuevomundo/1500

PINTO, Maria Inez Machado Borges, « Radiofonia e as « raízes caipiras » da música popular urbana » (La radiophonie et les « racines *caipiras* » des musiques populaires urbaines), *Revista Geografia & Pesquisa,* vol. 2, nº 2, 2008.

PRIOLLI, Cynthia, « Seresta para Piano e Orquestra de Câmara - Culminância da Produção de Camargo Guarnieri no Gênero » (Seresta pour piano et orchestre de chambre - L'aboutissement de la production de Camargo Guarnieri dans le genre), *Revista Música*, vol. 8, nº I/2, 1997.

RODRIGUES, Lutero, « As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri » (Les caractéristiques du langage musical de Camargo Guarnieri), *Revista Brasileira de* Música, vol. 28, nº 1, 2015.

ROGRIGUES, Leandro Garcia, « A língua brasileira de Mário de Andrade: nacionalismo, literatura e epistolografia » (La langue brésilienne de Mário de Andrade: nationalisme, littérature et épistolographie), *Todas as musas*, année 04, nº 02, 2103.

SALLES, Paulo de Tarso, « O Quarteto de Cordas no 8 (1944) de Villa-Lobos: Neoclassicismo e invenção » (Quatuor à cordes n° 8 (1944) de Villa-Lobos : néoclassicisme et invention), *Revista ORFEU*, vol. 2, nº 1, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso, « Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten » (Villa-Lobos et sa brésilienité: une approche basée sur la théorie de markedness de Hatten), *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4, nº 1, 2017.

SANDRONI Carlos, « Le Tresillo rythme et "métissage" dans la musique populaire latinoaméricaine imprimée au XIXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol.13, 2001, consulté le 1er avril 2020, http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675

SANDRONI, Carlos, « La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio, Cahiers d'ethnomusicologie », *Cahiers* d'ethnomusicologie, vol.10, 1997.

SANDRONI, Carlos, « O paradigma de tresillo » (Le paradigme du tresillo), *Revista* Opus, vol. 8, 2002.

SANT'ANNA, Romildo, « Moda caipira : dicções do cantador » (La moda *caipira* : diction du chanteur), *Revista USP*, nº 87, 2010.

SÈVE, Mário, « Choro : gênero ou estilo ? » (Choro : genre ou style?), *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Rubens Alves da, « Entre le spectacle musical et le rituel : restauration de la mémoire du roi Galanga, *Cultures-Kairós »*, *Théma*, en ligne, consulté le 5 septembre 2024, https://revues.mshparisnord.fr:443/cultureskairos/index.php?id=1430

SILVA, Vanderlan et GOMES, Valdeci Feliciano, *O fazer etnográfico em Câmara Cascudo : memória, fontes e interlocutores* (Le travail ethnographique chez Câmara Cascudo : mémoire, sources et interlocuteurs), *Ponto Urbe*, nº 28, 2021.

SKIDMORE, Thomas E., « Raízes de Gilberto Freyre » (Racines de Gilberto Freyre), *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, nº 1, 2002.

TABORDA, Márcia, « A viola de arame : Origem e introdução no Brasil » (La *viola de arame* : Origine et introduction au Brésil), *Revista Em pauta*, vol. 13, n° 21, 2022.

TONI, Flávia Camargo, « *Mon cher élève : Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri »* (Mon cher élève : Charles Koechlin, professeur de Camargo Guarnieri), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 45, 2007.

TONI, Flávia Camargo, « Uma Orquestra Sinfônica Para São Paulo » (Un orchestre symphonique pour São Paulo) *Revista Música* 6, nº1, 1995.

TONI, Flávia Camargo, CAROZZE, Valquíria Maroti, « Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural » (Francisco Curt Lange et Carleton Sprague Smith : les discothèques publiques, le savoir musical et la politique culturelle), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 57, 2013.

TRAVASSOS, Elisabeth, « Tradição oral e história » (Tradition orale et histoire), *Revista de História*, nº 157, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth, « Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada » (Des mots qui consomment : contribution à l'analyse des cocos-de-embolada), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 51, 2010.

TROTTA, Felipe, « *Gêneros musicais e sonoridade : construindo uma ferramenta de análise »* (Genres musicaux et sonorité : construction d'un outil d'analyse), *Revista Ícone*, vol. 10 nº 2, 2008.

VEIGA, Manuel, « O estudo da *modinha* brasileira » (L'étude de la *modinha* brésilienne), *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 19, nº 1, 1998.

VILELA, Ivan, « Caipira: cultura, resistência e enraizamento » (*Caipira*: culture, résistance et enracinement), *Revista Estudos Avançados*, vol. 31, nº 90, 2017.

VILELA, Ivan, « *Vem viola, vem cantando », Revista Estudos Avançados*, vol. 24, nº 69, 2010.

VOLPE, Maria Alice, « Período Romântico Brasileiro : Alguns Aspectos da Produção Camerística » (La période romantique brésilienne : quelques aspects de la production de musique de chambre), *Revista Música*, vol.5, nº 2, 1994.

VOLPE, Maria Alice, « Por uma nova musicologia » (Pour une nouvelle musicologie), *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, vol. 1, nº 1, 2007.

VOLPE, Maria Alice, *Boletín Latino-Americano de Música Volume VI (1946): Introduction*, en ligne, consulté le 9 janvier 2023, https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=BLA

Dictionnaires et Encyclopédie en ligne

Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, https://dicionariompb.com.br

Dicionário Michaelis Online, https://michaelis.uol.com.br

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, https://dicionario.priberam.org

Dictionnaire de la musique Larousse, Édition Larousse, Paris, 2001.

Dictionnaire Grove Music Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic

Discografia Brasileira - https://discografiabrasileira.com.br

Enciclopédia Itaú Cultural, https://enciclopedia.itaucultural.org.br

Encyclopedie Universalis, https://www.universalis.fr/encyclopedie/mario-de-andrade/

IMMuB - https://immub.org

Catalogues

BONIFÁCIO, Ivan, DIAS, Paulo, *Terreiros do Tambu - Histórias sobre os tambores no batuque de umbigada* (Terreiros do Tambu - Histoires sur les tambours dans le batuque de umbigada), Associação Cultural Cruzeiro do Sul, Rio Claro, 2016.

Catálogo do acervo de Pesquisas Folclóricas de Mario de Andrade 1935 - 1938 (Catalogue de la collection de recherche folklorique de Mario de Andrade 1935 - 1938), Prefeitura do Município de São Paulo / CCSP, São Paulo, 2000.

GUARNIERI, Camargo, *Catálogo de obras do compositor*, Catalogue d'œuvres du compositeur, Musica Brasilis, consulté le 4 mai 2021, https://musicabrasilis.org.br/temas/catalogo-completo-de-obras-de-camargo-guarnieri

SILVA, Flávio, *Francisco Mignone, Catálogo de obras* (Catalogue d'œuvres de Francisco Mignone), éditions Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2016.

Méthodes

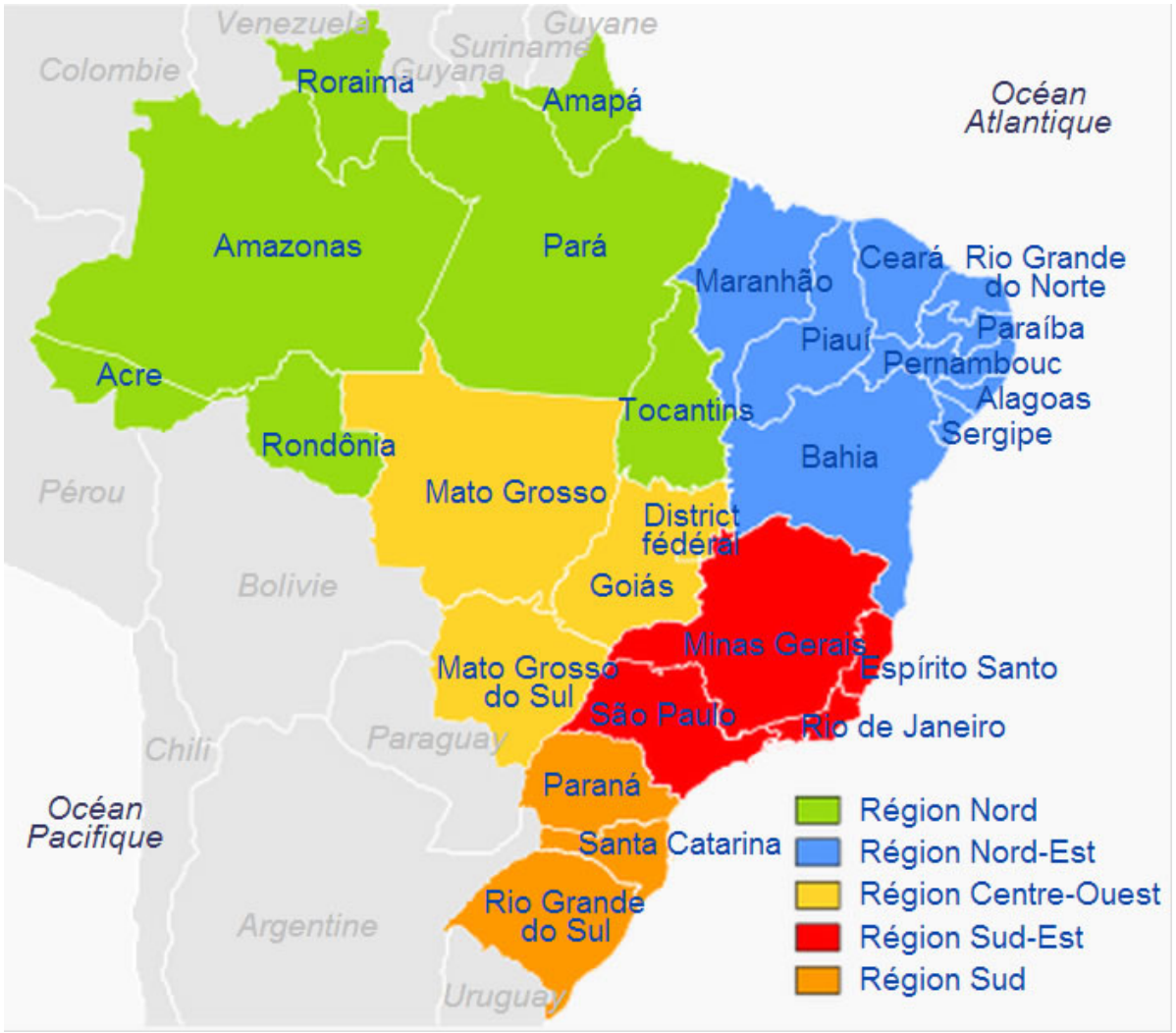
AMARAL, João Paulo, *Viola Caipira I - livro didático do Projeto Guri* (La viola *caipira* - Livre didactique du projet Guri), Associação Amigos do Guri, São Paulo, 2011.

COLARES, Ari, *Percussão básico 1, livro didático do Projeto Guri* (Percussion basique 1, livre didactique du Projet Guri), Associação Amigos do Guri, São Paulo, 2011.

SANCHES, Bruno, *Complemento de Viola Caipira do Projeto Guri - Educador (a)* (Complément de Viola *Caipira* du projet Guri - Éducateur/-ice), Associação Amigos do Guri, São Paulo, 2016.

Annexes

I. Carte du Brésil



Carte des régions et États du Brésil

II. Catalogue des œuvres pour piano de Camargo Guarnieri

Les dates de composition des œuvres présentés ci-dessous ont été consultés dans le livre de *O tempo e a música* (Le temps et la musique) dirigé par Flávio Silva[1347]. Les œuvres ont été organisés par date afin de permettre savoir quels étaient les pièces sur lesquelles le compositeur travaillait dans une année donnée.

1928

Canção Sertaneja

Dança Brasileira

Sonatina n° 1

I. *Molengamente*

II. *Ponteado e bem dengoso*

III. *Bem depressa*

1929

Noturno

Prelúdio e Fuga

Suíte Infantil

I. *Acalanto*

II. *Requebrando*

III. *Ponteio*

IV. *Maxixando*

Toada

1930

Choro Torturado

1931

Dança Selvagem

Cinco Peças Infantins (1931 - 1934)

[1347] Voir SILVA, Flávio, *O tempo e a música* (Le temps et la musique), Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2001, p. 535 - 541.

I. *Estudando Piano*

II. *Criança triste*

III. *Valsinha manhosa*

IV. *A criança adormece*

V. *Polka* [*Ponteios* n° 1 - 10 (1931-1935)]

Ponteio n° 1 - *Calmo, com profunda saudade* (1931)

Ponteio n° 2 - *Raivoso e ritmado* (1931)

Ponteio n° 3 - *Dolente* (1931)

Ponteio n° 4 - *Gingando* (1931)

Ponteio n° 5 - *Fatigado* (s/d)

Ponteio n° 6 - *Apaixonado* (s/d)

Ponteio n° 7 - *Contemplativo* (s/d)

Ponteio n° 8 - *Angustioso* (s/d)

Ponteio n° 9 - *Fervoroso* (s/d)

1932

O Cavalinho da Perna Quebrada

Lundu

Piratininga

1934

Sonatina n° 2

I. *Alegre, com graça*

II. *Ingenuamente*

III. *Depressa, Espirituoso*

Valsa n° 1 - *Lentamente*

1935

Valsa n° 2 - *Preguiçoso*

Toccata

Ponteio n° 10 - *Animado* (1935)

1936

Toada triste

1937

Valsa n°3 - *Com moleza*

Sonatina n° 3

I. Allegr*o*

II. *Con* tenerezza

III. *Ben ritmico*

1939

Ficarás Sozinha

1943

Valsa n° 4 - *Calmo e saudoso*

1944

Maria Lúcia

1946

Dança Negra

1947

[*Ponteios* n° 11-20 (deuxième cahier, 1947-1949)]

Ponteio n° 11 - *Triste, molto espressivo* (1947)

1948

Improviso n° 1 - *Calmo*

Valsa n° 5 - *Calmo*

Ponteio n° 13 - *Saudoso* (1948)

Ponteio n° 16 - *Tranqüilamente, molto espressivo (*1948)

Ponteio n° 17 - *Alegre* (1948)

1949

Valsa n°6 - *Lento*

Estudo n° 1 - *Deciso*

Estudo n° 2 - *Brilhante*

Estudo n° 3 - *Appassionato*

Ponteio n° 12 - *Decidido*, *marcato* (1949)

Ponteio n° 14 - *Confiante* (1949)

Ponteio n° 15 - *Incisivo* (1949)

Ponteio n° 18 - *Nostálgico* (1949)

Ponteio n° 19 (hommage à Ernesto Nazareth) - *Calmo* (1949)

Ponteio n° 20 - *Vagaroso* (1949)

1950

Estudo n° 5 - *Com moto* (1950)

1952

Acalanto

1953

Suíte Mirim

I. *Ponteando*

II. *Tanguinho*

III. *Modinha*

IV. *Cirandinha*

1954

Valsa n° 7 - *Saudoso*

Valsa n° 8 - *Calmo*

Estudo n° 4 - *Animato*

[*Ponteios* n° 21-30 (troisième cahier, 1954-1955)]

Ponteio n° 21 - *Decidido* (s/d)

Ponteio n° 22 - *Triste, delicado* (1954)

Ponteio n° 23 - *Vigoroso* (s/d)

Ponteio n° 24 -*Tranqüilo* (1954)

Ponteio n° 27 - *Cômodo e expressivo* (s/d)

Ponteio n° 28 - *Calmo e sentido* (1954)

Ponteio n° 29 - *Saudoso* (s/d)

1955

Ponteio n° 25 - *Esperto* (1955)

Ponteio n° 26 - *Calmo* (1955)

Ponteio n° 30 - *Sentido* (1955)

1956

[*Ponteios* n° 31-40 (quatrième cahier, 1956-1957)]

Ponteio n° 31 - *Triste, molto espressivo* (1956)

Ponteio n° 33 - *Queixoso* (1956)

Ponteio n° 34 - *Calmo e solene* (1956)

1957

Valsa n° 9 - *Calmo*

Ponteio n° 32 - *Com alegria, bem ritmado* (1957)

Ponteio n° 35 - *Dengoso* (1957)

Ponteio n° 36 - *Tristemente* (1957)

Ponteio n° 37 - *Com humor* (1957)

Ponteio n° 38 - *Hesitante*(1957)

Ponteio n° 39 - *Dengoso* (1957)

Ponteio n° 40 - *Com moto, bem legato* (1957)

1958

Sonatina n° 4

I. *Com alegria*

II. *Melancólico*

III. *Gracioso* (rondó)

[*Ponteios* n° 41-50 (cinquième cahier, 1958-1959)\

Ponteio n° 41 - *Tristemente* (1958)

Ponteio n° 42 - *Dengoso* (1958)

1959

Valsa n° 10 - *Choroso*

Ponteio n° 43 - *Grandeoso* (1959)

Ponteio n° 44 - *Desconsolado, íntimo (*1959)

Ponteio n° 45 - *Com alegria* (1959)

Ponteio n° 46 - *Íntimo* (1959)

Ponteio n° 47 - *Animato* (1959)

Ponteio n° 48 - *Confidencial* (1959)

Ponteio n° 49 - *Torturado* (1959)

Ponteio n° 50 - *Lentamente e triste* (1959)

1960

Improviso n° 2 (hommage à Villa-Lobos) - *Lentamente*

Série dos Curimins (1960 - 1977)

I. *Brincando* (1960)

II. *Valsa* (1961)

III. *Flavinha* (1969)

IV. *Valsinha pretensiosa* (1965)

V. *Acalanto para Bárbara* (1977)

VI. *Valsinha* (1971)

VII. *Dança da pulga* (1969)

1961

Baião

1962

Sonatina n° 5

I. *Com humor*

II. *Muito calmo*

III. *Tempo primo*

Estudo n° 6 - *Impetuoso*

Estudo n° 7 - *Sem Pressa*

Estudo n° 8 - *Cômodo*

Estudo n° 9 - *Furioso*

1963

As três graças (1963-1971)

I. *Acalanto para Tânia* (1963)

II. *Tanguinho para Miriam* (1965)

III. *Toada para Daniel Paulo* (1971)

1964

Estudo n° 10 - *Movido*

1965

Sonatina n° 6

I. *Gracioso*

II. *Etéreo*

III. *Humorístico* (fuga em duas partes)

1968

Estudo n° 11 - *Brilhante*

Estudo n°12 - *Dengoso*

Interlúdio

1969

Estudo n° 13 (hommage à Debussy) - *Lento e Fluido*

Estudo n° 14 - *Sem pressa*

1970

Estudo n° 15 - *Maneiroso*

Improviso n° 3 - *Nostálgico*

Improviso n° 4 - *Saudoso*

1971

Sonatina n° 7

I. *Rítmico e enérgico*

II. *Suavemente*

III. *Requebrando*

1972

Em memória de um amigo

Sonata

I. *Tenso*

II. *Amargurado*

III. *Triunfante* - *Enérgico* (fuga a três partes) - *Triunfante*

1973

Fraternidade

1974

Improviso n° 6 - *Tristonho*

1975

Improviso n° 9 - *Melancólico*

1978

Sacaroteio

Improviso n°7 - *Tranqüilo*

1980

Improviso n° 8 - *Profundamente triste*

1981

Estudo n° 19 - *Ondeante*

Improviso n° 5 - *Alegre*

Improviso n° 10 - *Dengoso*

1982

Estudo n° 20: « *Saramba* » - *Com muita alegria*

Toada Sentimental

Momento n° 1 - *Dolente*

Momento n° 2 - *Lento e Nostálgico*

Momento n° 3 - *Com alegria*

Momento n° 4 - *Terno*

Sonatina n°8

I. *Repenicado*

II. *Profundamente íntimo*

III. *Dengoso*

1984

Estudo n° 16 - *Caprichoso*

Momento n° 5 - *Desolado*

1985

Estudo n° 17 - *Sem pressa*

Momento n° 6 - *Improvisando*

Momento n° 7 - *Calmo e tristonho (*Homenagem a Henrique Oswald)

1986

Momento n° 8 - *Gracioso*

1987

Momento n° 9 - *Sofrido suave*

1988

Momento n° 10 - *Íntimo*

Estudo n° 18 (pour la main gauche) - *Dramático e triste*

1992

Improvisando

III. Liste des indications poétiques dans les œuvres pour piano solo de Camargo Guarnieri

1. *Sonatinas* (Sonatines)

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Sonatina n° 1	*Molengamente*	Avec mollesse	1928
Sonatina n° 1	*Ponteado e bem dengoso*	Improvisé et bien aimable	1928
Sonatina n° 1	*Bem depressa*	Très vite	1928
Sonatina n° 2	*Alegre, com graça*	Joyeux, avec grâce	1934
Sonatina n° 2	*Ingenuamente*	Naïvement	1934
Sonatina n° 2	*Depressa, espirituoso*	Vif, plein d'esprit	1934
Sonatina n° 3	Allegro		1937
Sonatina n° 3	*Con tenerezza*		1937
Sonatina n° 3	*Ben rítmico* (fuga à duas vozes)	Bien rythmé (fugue à deux voix)	1937
Sonatina n° 4	*Com alegria*	Avec joie	1958
Sonatina n° 4	*Melancólico*	Mélancolique	1958
Sonatina n° 4	*Gracioso*	Gracieux	1958
Sonatina n° 5	*Com humor*	Avec humour	1962
Sonatina n° 5	*Muito calmo*	Très calme	1962
Sonatina n° 5	*Com alegria*	Avec joie	1962
Sonatina n° 6	*Gracioso*	Gracieux	1965
Sonatina n° 6	*Etéreo*	Éthéré	1965
Sonatina n° 6	*Fuga - Humorístico*	Fugue - humoristique	1965
Sonatina n° 7	*Rítmico e enérgico*	Rythmique et énergique	1971
Sonatina n° 7	*Suavement*	Doucement	1971
Sonatina n° 7	*Requebrado*	Déhanché	1971

Sonatina n° 8	*Repinicado* *	Bruyant et vibrant	1982
Sonatina n° 8	*Profundamente íntimo*	Profondément intime	1982
Sonatina n° 8	*Dengoso*	Aimable	1982
Sonata	*Tenso*	Tendu	1971
Sonata	*Amargurado*	Aigri	1971
Sonata	*Triunfante - fuga a três partes : Enérgico - Triunfante*	Triomphant - fugue en trois parties : Énergique - Triomphant	1971

2. *Ponteios* (Préludes)

Œuvre	**Indications**	**Traduction**	**Date de publication**
Ponteio n° 1	*Calmo, com profunda saudade* **	Calme, avec une profonde *saudade*	1969
Ponteio n° 2	*Raivoso e ritmado*	En colère et rythmé	1969
Ponteio n° 3	*Dolente*	Dolent	1969
Ponteio n° 4	*Gingando*	Balancé	1969
Ponteio n° 5	*Fatigado*	Fatigué	1969
Ponteio n° 6	*Apaixonado*	Passionné	1969
Ponteio n° 7	*Contemplativo*	Contemplatif	1969
Ponteio n° 8	*Angustioso*	Angoissé	1969
Ponteio n° 9	*Fervoroso*	Fervent	1969
Ponteio n° 10	*Animado*	Animé	1969
Ponteio n° 11	*Triste, molto expressivo*	Triste, très expressif	1969
Ponteio n° 12	*Decidido, Marcato*	Décidé, marqué	1969
Ponteio n° 13	*Saudoso* ***	Nostalgique	1969
Ponteio n° 14	*Confiante*	Confiant	1969
Ponteio n° 15	*Incisivo*	Incisif	1969
Ponteio n° 16	*Tranquilamente, molto expressivo*	Tranquillement, très expressif	1969

Ponteio n° 17	*Alegre*	Joyeux	1969
Ponteio n° 18	*Nostálgico*	Nostalgique	1969
Ponteio n° 19	*Nolstálgico (Hommage à Ernesto Nazareth) - Calmo*	Nostalgique (Hommage à Ernesto Nazareth) - Calme	1969
Ponteio n° 20	*Vagaroso* ****	Flâneur	1969
Ponteio n° 21	*Decidido*	Décidé	1970
Ponteio n° 22	*Triste, delicado*	Triste, délicat	1970
Ponteio n° 23	*Vigoroso*	Vigoureux	1970
Ponteio n° 24	*Tranqüilo*	Tranquille	1970
Ponteio n° 25	*Esperto*	Astucieux	1970
Ponteio n° 26	*Calmo*	Calme	1970
Ponteio n° 27	*Cômodo e expressivo*	Confortable et expressif	1970
Ponteio n° 28	*Calmo e sentido*	Calme et avec sentiment	1970
Ponteio n° 29	*Saudoso* ***	Nostalgique	1970
Ponteio n° 30	*Sentido*	Avec sentiment	1970
Ponteio n° 31	*Triste, molto espressivo*	Triste, très expressif	1970
Ponteio n° 32	*Com alegria, bem ritmado*	Avec joie, bien rythmé	1970
Ponteio n° 33	*Queixoso*	Plaintif	1970
Ponteio n° 34	*Calmo e solene*	Calme et solennel	1970
Ponteio n° 35	*Dengoso*	Aimable	1970
Ponteio n° 36	*Tristemente*	Tristement	1970
Ponteio n° 37	*Com humor*	Avec humour	1970
Ponteio n° 38	*Hesitante*	Hésitant	1970
Ponteio n° 39	*Dengoso*	Aimable	1970
Ponteio n° 40	*Com moto, bem legato*	Enlevé, bien lié	1970
Ponteio n° 41	*Tristemente*	Tristement	1970
Ponteio n° 42	*Dengoso*	Aimable	1970

Ponteio n° 43	*Grandeoso*	Grandiose	1970
Ponteio n° 44	*Desconsolado, íntimo*	Inconsolable, intime	1970
Ponteio n° 45	*Com alegria*	Avec joie	1970
Ponteio n° 46	*Íntimo*	Intime	1970
Ponteio n° 47	*Animato*	Animé	1970
Ponteio n° 48	*Confidencial*	Confidentiel	1970
Ponteio n° 49	*Torturado*	Torturé	1970
Ponteio n° 50	*Lentamente e triste*	Lentement et triste	1970

3. *Estudos* (Études)

Œuvre	**Indications**	**Traduction**	**Date de publication**
Estudo n° 1	*Deciso*	Décidé	1949
Estudo n° 2	*Brilhante*	Brillant	1949
Estudo n° 3	*Appassionato*	Passionné	1949
Estudo n° 4	*Animato*	Animé	1954
Estudo n° 5	*Com moto*	Enlevé	1950
Estudo n° 6	*Impetuoso*	Impétueux	1962
Estudo n° 7	*Sem Pressa*	Sans hâte	1962
Estudo n° 8	*Cômodo*	Confortable	1962
Estudo n° 9	*Furioso*	Furieux	1962
Estudo n° 10	*Movido*	En mouvement	1964
Estudo n° 11	*Brilhante*	Brillant	1968
Estudo n° 12	*Dengoso*	Aimable	1968
Estudo n° 13 (hommage à Debussy)	*Lento e Fluido*	Lent et fluide	1969
Estudo n° 14	*Sem pressa*	Sans hâte	1969
Estudo n° 15	*Maneiroso* *****	Maniéré	1970
Estudo n° 16	*Caprichoso*	Capricieux	1984
Estudo n° 17	*Sem pressa*	Sans hâte	1985

Estudo n° 18 (pour la main gauche)	*Dramático e triste*	Dramatique et triste	1988
Estudo n° 19	*Ondeante*	Ondulant	1981
Estudo n° 20 (*Saramba*)	*Com muita alegria*	Avec beaucoup de joie	1982

4. *Momentos* (Moments)

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Momento n° 1	*Dolente*	Dolent	1982
Momento n° 2	*Lento e Nostálgico*	Lent et nostalgique	1982
Momento n°3	*Com alegria*	Avec joie	1982
Momento n°4	*Terno*	Tendre	1982
Momento n° 5	*Desolado*	Désolé	1984
Momento n° 6	*Improvisando*	En improvisant	1985
Momento n°7	*Calmo e tristonho* ******	Calme et tristounet	1985
Momento n° 8	*Gracioso*	Gracieux	1986
*Momento*n° 9	*Sofrido suave*	Douce souffrance	1986
Momento n° 10	*Íntimo*	Intime	1987

5. *Improvisos* (Impromptus)

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Improviso n° 1	*Calmo*	Calme	1957
Improviso n° 2 (hommage à Villa-Lobos)	*Lentamente*	Lentement	1960
Improviso n°3	*Nostálgico*	Nostalgique	1970
Improviso n°4	*Saudoso* ***	Nostalgique	1970
Improviso n° 5	*Alegre*	Joyeux	1972
Improviso n° 6	*Tristonho*	Tristounet	1974
Improviso n°7	*Tranqüilo*	Tranquille	1974
Improviso n° 8	*Profundamente triste*	Profondément triste	1970

Improviso n° 9	*Melancólico*	Mélancolique	1975
Improviso n° 10	*Dengoso*	Aimable	1981

6. *Valsas* (Valses)

Œuvre	Indications	Traduction	Date de publication
Valsa n° 1	*Lentamente*	Lentement	1934
Valsa n°2	*Preguiçoso*	Paresseux	1935
Valsa n°3	*Com moleza*	Avec mollesse	1936
Valsa n°4	*Calmo e saudoso* ***	Calme et nostalgique	1943
Valsa n°5	*Calmo*	Calme	1943
Valsa n°6	*Lento*	Lentement	1949
Valsa n°7	*Saudoso* ***	Nostalgique	1954
Valsa n°8	*Calmo*	Calme	1954
Valsa n°9	*Calmo*	Calme	1957
Valsa n°10	*Choroso*	Larmoyant	1958

Signification des indications en portugais :

* ***Repenicado :*** bruyant et vibrant.[1348]

** ***Saudade :*** souvenir reconnaissant d'une personne absente, d'un moment passé ou de quelque chose dont on est privé.[1349]

*** ***Saudoso :*** qui ressent, qui montre de la *saudade*, qui inspire de la *saudade*. [1350]

[1348] *Repenicado*, dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2021, dans https://dicionario.priberam.org/repenicado, consulté le 16 mai 2023.

Repenicado - Que é ruidoso e vibrante. (Traduction libre de l'auteur)

[1349] *Saudade*, dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, en ligne, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/saudade , consulté le 16-05-2023.

Saudade - Lembrança grata de pessoa ausente, de um momento passado, ou de alguma coisa de que alguém se vê privado. (Traduction libre de l'auteur).

[1350] *Saudoso*, dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa,* en ligne, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/saudoso , consulté le 16 mai 2023.

Saudoso - Que sente, que dá mostras de saudade, que inspira saudade. (Traduction libre de l'auteur).

**** ***Vagaroso :*** qui marche ou se déplace lentement. [1351]

***** ***Maneiroso :*** qui a de bonnes manières, délicate. [1352]

****** ***Tristonho :*** qui porte la tristesse, la mélancolie. [1353]

[1351] *Vagaroso*, dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa,* en ligne, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/vagaroso, consulté le 16 mai 2023.

Vagaroso - Que anda ou age devagar. (Traduction libre de l'auteur).

[1352] *Maneiroso*, dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, en ligne, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/maneiroso , consulté le 16 mai 2023.

Maneiroso - Que tem boas maneiras, delicado. (Traduction libre de l'auteur).

[1353] *Tristonho*, dans *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa,* en ligne, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/tristonho, consulté le 16 mai 2023.

Tristonho - Que revela tristeza, melancólico. (Traduction libre de l'auteur).

IV. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

1. Modèles de certaines cartes utilisées dans la classe de folklore national de l'École Nationale de Musique : versions traduites en français

Modèle 1

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL

Melodies populaires

Fiche de récolte

(a — Document)

N. ……

1. Titre 2. Genre

3. Date 4. Local

5. Circonstances

6. Processus

7. Informateur (s)

8. Numéro(s) de sa (ses) fiche(s) b

9. Exécution

10. Notes occasionnelles

TEXTE

Disque (s)

(Signature)

Modèle 2

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL

Melodies Populaires

Fiche de récolte

(b —Informateur)

N. ……..

22. Nom

23. Âge 3. Naturel

4. Couleur 5. Profession

6. Notes occasionnelles

7. Numéro(s) de sa (ses) fiche(s)

LA PHOTOGRAPHIE

(Ou référence à un existant)

Modèle 3

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL

Melodies Primitives

Fiche analytique

N…….

Titre Des indiens

Origine dd document

TEXTE

ANALYSE

1) Extension Nombre de fois où le son le plus bas apparaît ; Nombre de fois où le son le plus aigu apparaît

2) Sons utilisés
3) Intervalle mélodique majeur Combien de fois apparaît-il
4) Intervalle mélodique mineur Combien de fois apparaît-il
5) Intervalles mélodiques les plus fréquents Combien de fois apparaît-il
6) Structure générale de la mélodie (répartition des phrases ; leur réapparition)
7) Autres observations (la gamme ; la tonalité ; les processus rythmiques ou mélodiques remarquables ; etc.)

Date
Signature

Modèle 4

CLASSE DE FOLkLORE NATIONAL

Melodies Populaires

Fiche analytique

N. ……..

Titre Genre

Origine de document

TEXTE

1. Extension (numéro de mesures)
2. Forme (numéro, extension, caracter et séquence des parties)

3. Sons utilisés Nombre de fois où le son le plus bas apparaît Nombre de fois où le son le plus aigu apparaît

4. Intervalle mélodique le plus large Combien de fois apparaît-il

5. Intervalle mélodique le plus étroite Combien de fois apparaît-il

6. Intervalles mélodiques les plus fréquents Combien de fois apparaît-il

7. Des formules mélodiques remarquables

Modèle 4 (verso)

8. Tonalité Mode

9. Notes en dehors de la tonalité (nombre de fois où elles apparaissent)

10. Modulations

11. La tonique est-il utilisé pour le repos mélodique ? Combien de fois ?
Quels autres degrés sont utilisés à cet effet ? Combien de fois ?

12. Le septième degré est-il utilisé comme sensible ? Combien de fois ?
Est-il abaissé ? Combien de fois ?
En tant que sensible, est-ce qu'elle arrête de se résoudre dans le tonique ? Combien de fois ?

13. Le septième degré est-il évité ?

14. Si la mélodie est constituée d'une gamme exotique, indiquez et classez cette gamme

_____
_____
_____
_____
_____

Classification

_____

15. Caractère rythmique (discursif ou subordonné à la mesure)

16. Mesures utilisées

17. Syncope (indiquer les formules utilisées et le nombre de fois qu'elles apparaissent)

18. Processus rythmiques à noter (mentionner principalement : discordance entre accentuation musicale et accentuation prosodique ; anticipation des sons finaux)

19. Tempo (indiquez s'il est lent, modéré ou rapide ; s'il y a un changement de tempo)

_____

20. Identité ou analogie avec d'autres documents connus (en termes de paroles et de mélodie)

_____

Date

Signature

Modèle 5

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL

Instruments primitifs de musique

Fiche descriptive

N. …….

Nom	Type
Indiens	Local
Collection	Catalogue

DESSIN, PHOTOGRAPHIE OU RÉFÉRENCE

DESCRIPTION

(Format; matériel utilisé)

DIMENSIONS

GAMME

FINS POUR LESQUELLES IL EST DESTINÉ

Date
Signature

Modèle 6

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL
Instruments populaires de musique
Fiche descriptive
N. ……..

Nom | Type

Local | Date

Si trouvé dans une collection, indiquez :

Collection | Catalogue

DESSIN, PHOTOGRAPHIE OU RÉFÉRENCE

DESCRIPTION

(Format ; matériel utilisé)

Modèle 6 (verso)

DIMENSIONS

NOMENCLATURE

Instruments à cordes : 1. Tête; 2. cheville de réglage; 3. Sillet de tête ; 4. Bras; 5. Tastos; 6. Caisse de résonance ; 7. Table harmonique; 8. Dos; 9. Eclisses; 10. Ouïes ou ff; 11. Chevalet; 12. Cordier; 13. Cordes (nommer chacun séparément); 14. Arché. *Instruments à vents* : 1. Embouchure; 2. Tuyau; 3. Orifices; 4. Clés; 5. Pavillon. *Instruments de percussion* : 1. Fût; 2. Peaux; 3. Cordage; 4. Baguettes, maillets ou équivalents.

SONS OBTENUS

6 5 4 3 2 1

Instrument à vent :

Son le plus grave

Sons subséquents :
naturel? diatonique? chromatique?

Si l'instrument produit une gamme défectueuse, indiquez les sons qui la composent :

Date
Signature

Modèle 7

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL
Danses Primitives
Fiche descriptive
N. …….

Indiens

RÉFÉRENCE À LA DOCUMENTATION EXISTANTE À L'ÉCOLE OU RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE

Auteur
Œuvre
L'année de publication Page

DESCRIPTION

(S'il s'agit d'une référence bibliographique, transcrivez ou résumez le texte de l'auteur. Dans le premier cas, fermez le point transcrit entre guillemets).

OBSERVATIONS ET AUTRES RÉFÉRENCES

Date

Signature

Modèle 8

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL
Danses Populaires
Fiche descriptive
N. …….

Nom

Local Date

RÉFÉRENCE À LA DOCUMENTATION EXISTANTE À L'ÉCOLE OU RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE

Auteur

Œuvre

L'année de publication Page

DESCRIPTION

(S'il s'agit d'une référence bibliographique, transcrivez ou résumez le texte de l'auteur. Dans le premier cas, fermez le point transcrit entre guillemets).

OBSERVATIONS ET AUTRES RÉFÉRENCES

Date

Signature

Modèle 9

CLASSE DE FOLKLORE NATIONAL

Calendrier Folklorique

Fiche informative

Remarque — Ce formulaire doit fournir des informations sur diverses fêtes ou cérémonies de la tradition populaire brésilienne organisées périodiquement à des saisons déterminées.

DÉSIGNATION

LOCAL

ÉPOQUE

Remarque — Dans LOCAL, indiquez la ville ou l'état. Etant un petite village, veuillez bien préciser la commune et l'itinéraire. Dans ÉPOQUE, préciser le jour et le mois, lorsqu'il y a des dates fixes. Sinon juste le mois ou, plus vaguement, l'occasion.

GENRE

MOTIVATION

EN QUOI CELA CONSISTE

AVEZ-VOUS DES INTÉRÊTS MUSICAUX ? DES CHANTS ? DES DANSES ?

DES INSTRUMENTS TYPIQUES ?

D'AUTRES INFORMATIONS

Si vous connaissez une publication informative sur le sujet,
veuillez l'indiquer en mentionnant l'auteur, le titre,
l'année et le lieu de publication. S'il se trouve dans une collection,
une revue, un journal, etc., indiquez son titre et la page sur laquelle il se trouve.

Date

Signature

2. Modèles de certaines cartes utilisées dans la classe de folklore national de l'École Nationale de Musique : versions originales en portugais

Modelo 1

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

Melodias populares

Ficha de colheita

(a — Documento)

N. ……

---

1. Título

2. Gênero

3. Data

4. Local

5. Circunstâncias

6. Processo

7. Informador (es)

8. Número (s) de sua (s) ficha (s) b

9. Execução

10. Notas eventuais

TEXTO

Disco (s)

(Assinatura)

Modelo 2

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

Melodias Populares

Ficha de colheita

(b —Informador)

N. ……..

1. Nome

2. Idade 3. Natural

4. Cor 5. Profissão

6. Notas eventuais

7. Número (s) de sua (s) ficha (s) a

FOTOGRAFIA

(Ou referência a alguma existente)

Modelo 3

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

Melodias Primitivas

Ficha analítica

N…….

Título Índios

Origem do documento

TEXTO

ANÁLISE

1) Extensão _____ Número de vezes que aparece o som mais grave;
Número de vezes que aparece o som mais agudo

2) Sons empregados _____
3) Intervalo melódico maior Quantas vezes aparece
4) Intervalo melódico menor Quantas vezes aparece
5) Intervalos melódicos mais frequentes Quantas vezes aparece
6) Estrutura geral da melodia (distribuição das frases ; seu reaparecimento)
7) Outras observações (escala; tonalidade; processos rítmicos ou melódicos dignos de nota; etc.)

Data
Assinatura

Modelo 4

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

Melodias Populares

Ficha analítica

N. ……..

Título Gênero

Origem do documento

TEXTO

1. Extensão (número de compassos)
2. Forma (número, extensão, caráter e sequência das partes)

3. Sons empregados Número de vezes que aparece o som mais grave

Número de vezes que aparece o som mais agudo

4. Intervalo melódico mais largo Quantas vezes aparece

5. Intervalo melódico mais estreito Quantas vezes aparece

6. Intervalos melódicos mais frequentes Quantas vezes aparece

7. Fórmulas melódicas dignas de nota

Modelo 4 (verso)

8. Tom Modo

9. Notas estranhas à tonalidade (número de vezes que aparecem)

10. Modulações

11. É empregada a tônica para repouso melódico ? Quantas vezes ?
Que outros graus são empregados para esse fim ? Quantas vezes ?

12. É empregado o sétimo grau como sensível ? Quantas vezes ?
Acha-se abaixado ? Quantas vezes ?
Como sensível, deixa de resolver na tônica ? Quantas vezes ?

13. É evitado o sétimo grau ?

14. Se a melodia for constituída por uma escala exótica, indicar e classificar essa escala

Classificação

15. Caráter rítmico (discursivo ou subordinado a compasso)

16. Compassos empregados

17. Sincopa (indicar as fórmulas usadas e o número de vezes que aparecem)

18. Processos rítmicos dignos de nota (mencionar, principalmente : discordância entre a acentuação musical e a prosódica; antecipação de sons finais)

19. Andamento (indicar se é lento, moderado ou rápido; se há mudança de andamento)

20. Identidade ou analogia com outros documentos conhecidos (quanto à letra e quanto à melodia)

Data

Assinatura

Modelo 5

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

Instrumentos de música primitivos

Ficha descritiva

N. …….

Nome	Tipo
Índios	Local
Coleção	Catálogo

DESENHO, FOTOGRAFIA OU REFERÊNCIA

DESCRIÇÃO

(Formato; material empregado)

DIMENSÕES

ESCALA

FINS A QUE SE DESTINA

Data
Assinatura

Modelo 6

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL
Instrumentos de música populares
Ficha descritiva
N. ……..

Nome Tipo

Local Data

Achando-se recolhido em alguma coleção indicar :

Coleção Catálogo

DESENHO, FOTOGRAFIA OU REFERÊNCIA

DESCRIÇÃO

(Formato; material empregado)

Modelo 6 (verso)

DIMENSÕES

NOMENCLATURA

Instrumentos de corda : 1. Cabeça; 2. Cravelhas; 3. Pestana; 4. Braço; 5. Tastos; 6. Caixa de ressonância; 7. Tampo harmônico; 8. Fundo; 9. Costilhas; 10. Boca ou ff; 11. Cavalete; 12. Estandarte; 13. Cordas (nomear cada uma, separadamente); 14. Arco. *Instrumentos de sopro* : 1. Embocadura; 2. Tubo; 3. Orifícios; 4. Chaves; 5. Campana. *Instrumentos de percussão* : 1. Fuste; 2. Peles; 3. Cordagem; 4. Baquetas, maceta ou equivalentes.

SONS OBTIDOS

6	5	4	3	2	1

Instrumento de sopro :

Som mais grave

Sons subsequentes :
naturais ? diatônicos ? cromáticos ?

Caso o instrumento produza uma escala defectiva indicar os sons que a compõem :

Data
Assinatura

Modelo 7

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL
Dansas Primitivas
Ficha descritiva
N. …….

Índios

REFERÊNCIA A DOCUMENTAÇÃO EXISTENTE NA ESCOLA OU REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Autor
Obra
Ano da publicação Página

DESCRIÇÃO

(Sendo referência bibliográfica transcrever ou resumir o texto do autor.
No primeiro caso encerrar o período transcrito entre aspas).

OBSERVAÇÕES E OUTRAS REFERÊNCIAS

Data

Assinatura

Modelo 8

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL
Dansas Populares
Ficha descritiva
N. …….

Nome

Local Data

REFERÊNCIA A DOCUMENTAÇÃO EXISTENTA NA ESCOLA
OU REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFIA

Autor

Obra

Ano da publicação Página

DESCRIÇÃO

(Sendo referência bibliográfica transcrever ou resumir o texto do autor.
No primeiro caso encerrar o período transcrito entre aspas).

OBSERVAÇÕES E OUTRAS REFERÊNCIAS

Data

Assinatura

Modelo 9

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

Calendário Folclórico

Ficha informativa

Nota — Nesta ficha devem ser fornecidas informações sobre festas ou cerimônicas diversas da tradição popular brasileira realizadas periodicamente em épocas determinadas.

DESIGNAÇÃO

LOCAL

ÉPOCA

Nota — No LOCAL indicar a cidade o Estado. Sendo lugarejo de pouca importância precisar o município e o itinerário. Na ÉPOCA precisar dia e mês, quando houver datas fixas. Caso contrário apenas o mês ou, mais vagamente, a ocasião.

GÊNERO

MOTIVAÇÃO

DE QUE CONSTA

TEM INTERESES MUSICAL ? CANTOS ? DANÇAS ?

INSTRUMENTOS TÍPICOS ?

OUTRAS INFORMAÇÕES

Conhecendo alguma publicação informativa sobre o assunto é obséquio indicar, mencionando autor, título, ano e local da publicação. Se estiver em alguma coletânea, revista, jornal, etc., indicar o seu título e a página em que se encontra.

Data

Assinatura

Cf. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil),

publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1943, p. 27 - 38.

3. Programme de la chaire nationale de folklore (version originale en portugais)

PARTE GERAL

L. INTRODUÇÃO

1.° ponto — O Folclore. Histórico, definição e posição no conjunto das ciências antropológicas.

2. O POVO BRASILEIRO E A SUA FORMAÇÃO

2.° *ponto* — Constituição étnica do Brasil. O branco e a seleção racial.

3.° ponto — Os índios brasileiros.

4.° ponto — O negro no Brasil.

3. ELEMENTOS DE FOLCLORE

5.° ponto — Seitas religiosas afro-brasileiras. A disseminação do culto gêge-nagô e suas deformações.

6.° ponto — O catolicismo popular no Brasil. Santos, festas e procissões.

7.° ponto — Festas e tradições populares no Brasil.

8.° *ponto* — Poesia popular brasileira.

9.° ponto — Mitografia (1). As diversas escolas e os seus pos- tulados. Mitos indígenas no Brasil.

10.° *ponto* — Mitografia (2). As Amazonas. Mitos africanos no Brasil. Mitos nacionais e regionais.

PARTE ESPECIAL

1. ETNOGRAFIA MUSICAL

11.° ponto — A música e o canto entre os índios do Brasil.

12° ponto — Instrumentos de música empregados pelos índios do Brasil.

13.° *ponto* — As dansas indígenas no Brasil.

2. PROCESSOS DE ACULTURAÇÃO

14° ponto — Raízes europeias da música popular brasileira.

15.° ponto — Traços de influência indígena assinalados no folclore musical brasileiro.

16.° *ponto* — A influência do negro na música popular brasileira.

17.° *ponto* — Instrumentos de música afro-brasileiros.

18.° *ponto* — Dansas afro-brasileiras.

3. FOLCLORE MUSICAL

19.° *ponto* — A música popular brasileira e os seus problemas de ritmo.

20.° *ponto* — A melodia na música popular brasileira. Harmo- nias típicas.

21.° *ponto* — Géneros e formas na música popular brasileira.

22.° *ponto* — Instrumentos de música populares no Brasil.

23.° *ponto* — Dansas populares no Brasil.

24.° *ponto* — Autos populares no Brasil (1). Origens. Formação. Autos de procedência ibérica: "Pastoris" e "Cheganças".

25.° *ponto* — Autos populares no Brasil (2). A influência indígena e a negra nesses folguedos tradicionais. "Gongos". "Reisados".

4 . CONCLUSÃO

26.° *ponto* — O Folclore na música artística brasileira. Tendências da música brasileira contemporânea.

Cf. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil), publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1943, p. 9 - 11.

4. Instructions pour la collecte de disques de musique folklorique brésilienne

Organizadas por
Luiz HEITOR CORRÊA DE *AZEVEDO*
Professor Catedrático de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música

1. A coleta será procedida por duas pessoas, indicadas pelo Professor da Cadeira de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música, devendo ser, de preferência, um perito em gravação e um perito em pesquisas de folclore musical.

2. Ao primeiro caberá o manejo do aparelho gravador, sua guarda e a guarda das coleções de discos virgens ou gravados conduzidos pela expedição, bem como a solução das questões relativas à técnica do som.

3. Ao segundo compete estabelecer os contactos com o povo, fazer os inquéritos, preencher as fichas de coleta e selecionar o material a ser recolhido.

4. Em linhas gerais o itinerário da expedição será organizado pelo Professor da Cadeira de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música, cabendo aos expedicionários, dentro dessas linhas gerais, resolver sobre os detalhes, de acordo com as condições das regiões percorridas e da experiência local que adquirirem.

5. A função desses elementos expedicionários não será remunerada. Durante o período das coletas eles terão todas as despesas de locomoção pagas e perceberão uma diária individual arbitrada suficiente para sua manutenção.

6. Os expedicionários ficam obrigados a manter um diário sucinto da viagem, no qual sejam mencionados: a) o local em que se encontram, ou a transferência de um local para outro, efetuada nesse dia; b) a quantidade e a numeração dos discos gravados; c) outras atividades diárias relativas aos objetivos da viagem.

7. Um dos pesquisadores será investido das funções de caixa, cabendo-lhe a guarda do numerário destinado à expedição e escriturar detalhadamente as despesas de locomoção e as gratificações pagas aos informadores.

8. As gratificações pagas aos informadores exigem recibo; as despesas de locomoção controláveis pelos meios comuns de informação, como sejam guias ferroviários, impressos de com- panhias de navegação, etc, não estão sujeitos à apresentação de recibo. Este é conveniente, entretanto, quando

os expedicioná-rios contratarem, para seu transporte, veículos privados, como automóveis, pequenas embarcações, etc.

9. Os pesquisadores terão pagas as suas despesas de loco- moção de uma localidade para outra, ou de uma localidade para os locais de informação. Não, porém, seus transportes diários dentro de uma mesma localidade.

10. As gratificações aos informadores deverão ser despen-didas prudentemente, consultando-se as condições regionais e levando em conta, tão somente, as horas de trabalho perdidas pelo informador e sua locomoção, no caso de ser ele chamado ao local da gravação.

11. As diárias dos expedicionários serão dadas por adianta- mento a cada um deles, sendo justificadas, ao terminar a expe- dição, pela apresentação do diário aludido no item 6.

12. Antes de proceder a qualquer série de gravações, os pesquisadores devem procurar entendimento com as pessoas consideradas boas conhecedoras da região a explorar; ouvir os seus conselhos; confrontá-los com outras opiniões; e, entre as preferências do entendido em folclore local e as preferências do grupo popular no qual vão trabalhar, aceitar sempre estas últimas como as mais legítimas.

13. Os discos gravados deverão ter inscrito nos rótulos das duas faces um número seguido da letra A para 1a face e da letra B para a 2. Além desse número devem ser inscritos, nos rótulos, os títulos de cada uma das suas secções.

14. Fichas, segundo o modelo adotado, devem ser inscritas no mesmo momento da gravação, para cada secção do disco, con- tendo o número do disco e os demais esclarecimentos nelas soli- citados. Essas fichas constituem o documento de identificação do material folclórico recolhido.

15. Em cada secção de disco convém registar, sempre, se possível com a própria voz do informador, além de outras informações eventuais e inquéritos oportunos: a) o título da peça; b) o local da gravação; c) a data. Fazer ouvir, também, o lá do diapasão, afim de tornar possível o reconhecimento da exata altura dos sons da melodia em qualquer circunstância.

16. Não começar os trabalhos de gravação sem ter conquistado a confiança do informador, ou, pelo menos, tê-lo posto à vontade, através de uma cordial conversação prévia. Do mo- mento em que essa conversação se torne informativa e interessante (relativamente à documentação do disco) passar a gravá-la, de preferência sem que o informador o perceba.

17. Sempre que forem gravadas longas secções faladas de- vem ser empregadas 33 rotações por minuto; em vez de 78.

18. Ao gravar conjuntos instrumentais ou vocais, fazer ou- vir separadamente cada uma das partes, afim de permitir, mais tarde, a sua fiel transcrição. Para esse fim aproximar sucessivamente do microfone cada um dos instrumentistas ou cantores, deixando os restantes mais afastados do que ordinariamente.

19. Havendo instrumentos musicais, no conjunto a ser gravado, é útil inquerir os informadores acerca da sua técnica e nomenclatura, pedindo demonstração prática do que asseveram e registando, no caso dos instrumentos de corda, a afinação de cada um.

20. Esses instrumentos devem ser, outrossim, fotografados e preenchida a ficha respectiva, segundo o modelo usado na Classe de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música.

21. Sempre que oportuno os expedicionários deverão, também, preencher as fichas do Calendário Folclórico Brasileiro, segundo o modelo usado nessa mesma Classe de Folclore Nacional.

Cf. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* (L'École nationale de musique et la recherche sur le folklore musical au Brésil), publication n° 1 du Centro de Pesquisas Folclórias de l'Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1943, p. 21 - 24.

Liste des tableaux

Tableau 1 - Intonations identifiées par Ujfalussy dans les œuvres de Mozart *162*
Tableau 2 - Topiques présentés par Ratner dans Classic Music (1980) *162*
Tableau 3 - Les topiques proposés par Agawu dans Playing with Signs (1991) *163*
Tableau 4 - Les topiques proposés par Agawu dans Music as discourse (2009) *164*
Tableau 5 - Les topiques proposés par Mirka Danuta (2014) *165*
Tableau 6 - Les topiques proposés par Hatten dans Grabócz (2009) *166*
Tableau 7 - La typologie des signifiés chez Liszt proposée par Grabócz dans Musique, narrativité, signification (2009) *167*
Tableau 8 - Les topiques chez Bartók, proposées par Grabócz dans Musique, narrativité, signification (2009) *168*
Tableau 9 - Articles publiés dans le Bulletin VI - présentés ai XXVI^{e} Congrès de l'Anppom par Ana Cláudia de Assis et Rafael Felício Silva Godoi (2016) *176*
Tableau 10 - Œuvres musicales publiées dans le supplément musical du Bulletin VI - présentées au XXVI^{e} Congrès de l'Anppom par Ana Cláudia de Assis et Rafael Felício Silva Godoi (2016) *177*
Tableau 11 - Boletín Latino-Americano de Música, vol. VI (1946) *178*
Tableau 12 - Publications sur l'analyse musicale publiés au Brésil (ordre chronologique), 2008 – voir note 536 *186*
Tableau 13 - Approches analytiques et œuvres abordées 2008) – voir note 537 *191*
Tableau 14 - Variations de la matrice original de « 3 Ñe'eng » *210*
Tableau 15 - Classification des types de chansons brésiliennes proposée par Renato Almeida – voir note 657 *222*
Tableau 16 - Proposition de classification des quatuors à cordes de Villa-Lobos par Paulo de Tarso Salles – voir note 688 *231*
Tableau 17 - Classification des genres, styles, types et topiques proposée par Salles – voir note 710 *236*
Tableau 18 - Liste des sonatines et la sonate de Camargo Guarnieri *243*
Tableau 19 - Liste des 50 Ponteios de Camargo Guarnieri *247*
Tableau 20 - Liste des 10 Improvisos de Camargo Guarnieri *249*
Tableau 21 - Liste des 10 Valses de Camargo Guarnieri *252*
Tableau 22 - Liste des 20 Estudos de Camargo Guarnieri *255*
Tableau 23 - Liste des 10 Momentos de Camargo Guarnieri *257*

Liste des figures

Figure 1 - Gilberto Freyre, 1956, archive nationale *30*
Figure 2 - Photo de Sérgio Buarque de Holanda - REVISTA USP (Revue USP), n.53, p. 42-53, São Paulo, 2002 *38*
Figure 3 - Couverture et table des matières de l'édition n° 4 de Klaxon *40*
Figure 4 - Lettre manuscrite de Sérgio Buarque à Mário de Andrade *41*
Figure 5 - Couverture de l'édition nº 1 *42*
Figure 6 - Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicologue brésilien, Paris, 1970 - archives du photographe Alécio de Andrade *50*
Figure 7 - Luís da Câmara Cascudo, Jornal Online Tornado, Portugal *75*
Figure 8 - Mário de Andrade, Rio de Janeiro, RJ, Biblioteca Nacional, photographe : Vosylius Kazys *85*
Figure 9 - Chico Antônio - photo de Mário de Andrade. Archives de l'Institut d'Études brésiliennes de l'Université de São Paulo - fonds Mário de Andrade *91*
Figure 10 - L'équipe de la « Mission de recherche folklorique » (1938) : Martin Braunwieser, Luiz Saia, Benedicto Pacheco et Antonio Ladeira. Théâtre Santa Izabel, Recife, Pernambuco (mars 1938) | image : Centre culturel de São Paulo / Collection de recherche sur le folklore *103*
Figure 11 - Camargo Guarnieri, années 1940. Catalogue des œuvres du compositeur publié par Associated Music Publishers (AMP), New York. Collection D'Aloysio de Alencar Pinto. *105*
Figure 12 - Couverture du Sonho de Artista (1920) *108*
Figure 13 - Sonho de Artista *108*
Figure 14 - Ernani Braga. Fon-fon, 03/05/1919 *112*
Figure 15 - Antonio Leal de Sá Pereira, date inconnue. Collection d'Aloysio de Alencar Pinto, donnée à l'Institut brésilien du piano (IPB) par Georges Mirault *115*
Figure 16 - Lamberto Baldi - Museu do Estado do Rio de Janeiro (Musée de l'État de Rio de Janeiro) *120*
Figure 17 - Camargo Guarnieri dirige le Coral Paulistano, 24 avril 1937, AMA/ IEB/USP (Archives Mozart de Araújo de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo) *127*
Figure 18 - Camargo Guarnieri et ses élèves de piano du Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, photo datée au verso, 1930, ACG /IEB/USP (Archives Camargo Guarnieri de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo) *128*
Figure 19 - Fructuoso Vianna, Mme Cortot, Alfred Cortot, Camargo Guarnieri et Souza Lima à São Paulo, en 1936. *129*
Figure 20 - Andrée d'Otemar, Anita - l'épouse de Guarnieri, Camargo Guarnieri, Charles Koechlin et Christina Maristany, à Paris, 1939, ACG (Archives Camargo Guarnieri) *133*
Figure 21 - Programme du premier concert des œuvres de Camargo Guarnieri à Paris, 7 février 1939, AMA/ IEB/USP (Archives Mozart de Araújo de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo) *134*

Figure 22 - Programme du deuxième concert des œuvres de Camargo Guarnieri à Paris, 12 février 1939, AMA/ IEB/USP (Archives Mozart de Araújo de l'Institut d'Études Brésiliens de l'Université de São Paulo) *135*
Figure 23 - Couverture de la compilation de partitions organisée par Curt Lange et publiée par Schirmer - New York. *140*
Figure 24 - Beethoven - Sonate Op. 27 nº 2, m. 48 - 51, proposition de Casella *192*
Figure 25 - Beethoven - Sonate Op. 27 nº 2, m. 48 - 51, proposition de Franceschini *192*
Figure 26 - Variations Diabelli - Thème (m. 1-4) *200*
Figure 27 - Variations Diabelli - Variation n° 1 (m. 1-4) *200*
Figure 28 - Première partie du motif ontogénique du thème a (m. 1-2) *201*
Figure 29 - Deuxième partie du motif ontogénique du thème a (m. 3-4) *201*
Figure 30 - Thème b (m. 35-37) *201*
Figure 31- Nuances et textures dans la réapparition du premier thème (m. 16 - 20) *202*
Figure 32 - Thème à l'unisson en octaves (m. 65-69) *202*
Figure 33 - Thème à l'unisson en octaves, accompagné de notes pédales (m. 134-137) *202*
Figure 34 - Thème a avec accompagnement harmonique dans la région grave (m. 110-112) *203*
Figure 35 - Thème a dans le registre aigu (m. 210-212) *203*
Figure 36 - Motif principal de « 3 Ñe'eng » *210*
Figure 37 - Choros n° 5 - Alma Brasileira, de Villa-Lobos (m. 1 – 4) *219*
Figure 38 - Déplacement rythmique dans le choro « Lamentos » (m. 32 - m. 35) *225*
Figure 39 - Citation de la Marche nuptiale dans les quatre dernières mesures de la partie C du choro « Na Glória ! » *225*
Figure 40 - Topique Época-de-Ouro dans le choro « Rosa » *226*
Figure 41 - Cadences « nordestinas » en Sol *228*
Figure 42 - Tierces parallèles à la main droite de la réexposition du premier thème (m. 130-145) *230*
Figure 43 - Rythme de la Cana verde, I. Molengamente, (m. 33 -37) *230*
Figure 44 - « Escuta, formosa Marcia … » (m. 1 - 4) *286*
Figure 45 - « Busco a campina serena … » (m. 5 - 10) *288*
Figure 46 - « Eu tenho no peito … » (m. 1 - 4) *290*
Figure 47 - « Quando as glorias que gosei … » (m. 20 - 27) *293*
Figure 48 - Suite Mirim - III. Modinha (m. 1 - 6), 1955 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *298*
Figure 49 - Note de bas de page dans le deuxième mouvement de la Sonatina nº 1 (m. 16 - 19), 1958 – éditions Ricardi Brasileira *299*
Figure 50 - Sonatina nº 1, II. Ponteado e bem dengoso (m. 1-7), 1958 – éditions Ricardi Brasileira *301*
Figure 51 - Sonatina nº 1, II. Ponteado e bem dengoso (m. 8-15), 1958 – éditions Ricardi Brasileira *302*
Figure 52 - Sonatina nº 3, II. Con tenerezza (m. 1-7), 1945 – éditions Associated Music Publishers Inc. *304*
Figure 53 - Sonatina nº 4, II. Melancólico (m. 1-9), 1973 – éditions Associated Music Publishers Inc. *309*
Figure 54 - Sonatina nº 5, II. Muito calmo (m. 1-5), 1962 – éditions Ricordi Brasileira *310*
Figure 55 - Premier couplet de « Vou me casá com cinco muié » de Cornélio Pires *315*

Figure 56 - Premier couplet de « Moda do Peão » de Cornélio Pires *320*
Figure 57 - Ponteio n° 3 - Dolente (m. 1-7, première partie), 1955 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *325*
Figure 58 - Ponteio n° 3 - Dolente (m. 18-23, deuxième partie), 1955 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *326*
Figure 59 - Cellule rythmique de la Toada *327*
Figure 60 - Accompagnement du Ponteio nº 3 - Dolente (m. 1-3), 1955 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *327*
Figure 61 - Sonatina nº 4, I. Com alegria (thème B - m. 33 - 37), 1973 – Associated Music Publishers, Inc. *328*
Figure 62 - Sonatina nº 1 - I. Molengamente (thème A, m. 1-12), 1958 – éditions Ricordi Brasileira *329*
Figure 63 - Sonatina nº 1 - I. Molengamente (thème A, m. 122-130), 1958 – éditions Ricordi Brasileira *330*
Figure 64 - Sonatina nº 1 - I. Molengamente (thème B, m. 34-40), 1958 – éditions Ricordi Brasileira *331*
Figure 65 - Variation du rythme Arrasta-pé *332*
Figure 66 - Sonatina nº 1 - I. Molengamente (exposition du thème B, m. 52-60), 1958 –éditions Ricordi Brasileira *333*
Figure 67 - Sonatina nº 1 - I. Molengamente (réexposition du thème B, m. 115-121), 1958 – éditions Ricordi Brasileira *334*
Figure 68 - Sonatina nº 6 - II. Etéreo (m. 1-9), 1973 – éditions Associated Music Publishers Inc. *335*
Figure 69 - Ponteio nº 11 - Triste (m. 5-9), 1956 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *336*
Figure 70 - Ponteio nº 17 - Alegre (m. 1-7), 1956 éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *337*
Figure 71 - Ponteio nº 34 - Calmo e solene (m. 1 - 11), 1959 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires *338*
Figure 72 - Aboio recueilli par Mário de Andrade en 1928-1929 et chanté par une dame du Ceará *340*
Figure 73 - Aboio recueilli à Araraquara, s.d. *340*
Figure 74 - Aboio recueilli au Pernambuco, 1928 *341*
Figure 75 - Aboio recueilli en Paraíba *341*
Figure 76 - Première mélodie d'aboio présentée par Almeida *343*
Figure 77 - Deuxième mélodie d'aboio présentée par Almeida *343*
Figure 78 - Membres d'un groupe Bumba-meu-Boi et d'aboio do Brejo de Areia (état de Paraiba), 1938. Photo : Luís Saia *345*
Figure 79 - Aboio - Vachers à la Fazenda São João à Patos (État de Paraíba). Photo : Luís Saia *346*
Figure 80 - I^{er} mode réel *348*
Figure 81 - I^{er} mode dérivé *348*
Figure 82 - II^{e} mode réel *348*
Figure 83 - II^{e} mode dérivé *348*
Figure 84 - III^{e} mode réel *349*
Figure 85 - III^{e} mode dérivé *349*
Figure 86 - Accords formées par des secondes majeures et mineures *350*
Figure 87 - Accords formées par des quartes et quintes justes ; en quarte augmentée et quinte diminuée ; en quarte sous-diminuée et quinte augmentée *350*

Figure 88 - Accords formés par la quinte et la quarte ; par la quinte diminuée et la quarte augmentée 351
Figure 89 - Accords formés par deux quartes justes et une quarte augmentée ; par une quinte juste, une quarte augmentée et une quarte juste ; par trois quartes justes ; par une quarte augmentée et deux quartes justes. 351
Figure 90 - Accords formés par une seconde majeure et deux quartes justes ; par une seconde mineure, une quarte juste et une quarte augmentée ; par une seconde majeure, une quarte augmentée et une quarte juste ; par une seconde majeure, une quarte augmentée et une quarte diminuée 351
Figure 91 - Accords formés par une seconde majeure, une quarte juste et une quinte juste ; par une seconde mineure, une quarte juste et une quinte juste ; par une seconde mineure, une quarte augmentée et une quinte diminuée. 352
Figure 92 - Accords formés par une seconde majeure, une quinte juste et une quarte juste ; par une seconde majeure, une quinte diminuée et une quarte augmentée ; par une seconde mineure, une quinte juste et une quarte juste ; par une seconde majeure, une quinte augmentée et une quarte diminuée 352
Figure 93 - Accords formés par une seconde majeure et deux quintes justes ; par une seconde majeure, une quinte juste et une quinte diminuée ; par une seconde mineure, une quinte augmentée et une quinte diminuée 352
Figure 94 - Accords formés par trois quintes justes ; par une quinte diminuée et deux quintes justes ; par deux quintes justes et une quinte diminuée ; par une quinte augmentée, une quinte diminuée et une quinte juste ; par une quinte juste, une quinte diminuée et une quinte augmentée 353
Figure 95 - Ponteio nº 20 - Vagaroso (m. 1-9), 1956 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires 355
Figure 96 - Ponteio nº 18 - Nostalgico (m. 1-10), 1956 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires 356
Figure 97 - Ponteio nº 46 - Íntimo (m. 1-15), 1970 – éditions Ricordi Brasileira 358
Figure 98 - Estudo nº 7 - Sem pressa (m. 1-7), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 360
Figure 99 - Toada - (m. 1-8), 1930 – éditions L. G. Miranda 362
Figure 100 - Toada Triste (m. 1-8), 1942 – éditions Schirmer Inc. 364
Figure 101 - Cellule de la Toada 366
Figure 102 - Cellule rythmique de la Toada 366
Figure 103 - Un autre type d'accompagnement de la Toada 367
Figure 104 - Variation rythmique de la Toada 368
Figure 105 - Variation rythmique de la Toada - II 368
Figure 106 - Variation rythmique de la Toada - III 369
Figure 107 - Topique toada utilisé par Guarnieri 371
Figure 108 - Toada (m. 1-8) 372
Figure 109 - Toada nº 3 (m. 1-8) 374
Figure 110 - Toada nº 4 (m. 1-9) 375
Figure 111 - Ponteio nº 22 - Triste (m. 1-6), 1957 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires 376
Figure 112 - Ponteio nº 36 - Tristemente (m. 1-13), 1959 – éditions Ricordi Americana - Buenos Aires 377
Figure 113 - Ponteio nº 38 - Hesitante (m. 1-9), 1959 - éditions Ricordi Buenos Aires 378
Figure 114 - Improviso nº 3 - Nostálgico (m. 1-12), 1988 – éditions Ricordi Brasileira 379

Figure 115 - Improviso nº 4 - Saudoso (m. 1-10), 1988 – éditions Ricordi Brasileira *380*
Figure 116 - Improviso n° 6 - Tristonho (m. 1-15), 1988 - éditions Ricordi Brasileira *381*
Figure 117 - Chorégraphie du Cateretê présentée par Luciano Gallet dans Estudos de Folclore *384*
Figure 118 - Oneyda Alvarenga : « Cateretê du Sud de Minas Gerais », recueilli à Varginha, en 1935. *387*
Figure 119 - Roberto Corrêa - Estudo do Recortado (m. 1-9) *389*
Figure 120 - Bruno Sanches - Recortado basique de Catira - mouvement pendulaire *389*
Figure 121 - Cellule rythmique du Cateretê *390*
Figure 122 - Variation rythmique du Cateretê - I *391*
Figure 123 - Variation rythmique du Cateretê - II *392*
Figure 124 - Variation rythmique du Cateretê - III *393*
Figure 125 - Variation rythmique du Cateretê - IV *394*
Figure 126 - Variation rythmique du Cateretê - V *395*
Figure 127 - Variation rythmique du Cateretê - VI *395*
Figure 128 - Sonatina nº 1 - III. Bem depressa (m. 1-4), motif rythmico-mélodique « x » d'après Bencke *396*
Figure 129 - Sonatina nº 1 - III. Bem depressa (m. 5-8), motif rythmico-mélodique « y » d'après Bencke *397*
Figure 130 - Sonatina nº 1 - III. Bem depressa (m. 33-36), motif rythmico-mélodique « z » d'après Bencke *397*
Figure 131 - Sonatina nº 1 - III. Bem depressa (m. 1-8), 1958 – éditions Ricordi Brasileira *398*
Figure 132 - Cebolão em ré, São João, Oitavada *399*
Figure 133 - Rio abaixo, Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Violada, Direta-Fogo-de-Guerra *399*
Figure 134 - Boiadeira, Itabira, Do-Meio, Dos-Antigos, Criminosa *399*
Figure 135 - Guitarra, Meia-Guitarra *400*
Figure 136 - Natural, Comum, Goiano, Paulista, Oitavada, Paraguaçu *400*
Figure 137 - Paulistinha *400*
Figure 138 - Riachão *400*
Figure 139 - Rio-acima *400*
Figure 140 - Oitavado *400*
Figure 141 - Sonatina nº 1 - I. Molengamente (m. 78-87), 1958 – éditions Ricordi Brasileira *401*
Figure 142 - Cellule rythmique de la polca caipira *402*
Figure 143 - Variation de la cellule rythmique de la polca caipira *402*
Figure 144 - Ponteio nº 45 - Com alegria (m. 1-10), 1970 – éditions Ricordi Brasileira *404*
Figure 145 - Ponteio nº 17 - Alegre (m. 1-7), 1956 – Ricordi Americana - Buenos Aires *405*
Figure 146 - Ô Moda, Terreiros de Tambú, 2016 *409*
Figure 147 - Tambu - Terreiros de Tambu *411*
Figure 148 - Quinjengue appuyé sur le Tambu - Terreiros de Tambu *411*
Figure 149 - Femme jouant la matraca - Terreiros de Tambu *411*
Figure 150 - Guaiá - Terreiros de Tambu *412*

Figure 151 - Batterie du Batuque : homme assis sur le tambu, homme jouant le quinjenge appuyé sur le tambu, homme (de dos sur la photo) jouant la matraca et la maître chantant la moda - Terreiros do Tambu 412
Figure 152 - Batterie du Batuque : homme assis sur le tambu, homme (de dos sur la photo) jouant le quinjenge appuyé sur le tambu, femme jouant la matraca et le maître chantant la moda et jouant le guaiá - Terreiros de Tambu 412
Figure 153 - Cycles rythmiques des instruments de percussion du Batuque 413
Figure 154 - Solo de Mariinha (m. 1-16), Terreiros de Tambú, 2016 414
Figure 155 - Solo de Tô (m. 29 - 44) , Terreiros de Tambú, 2016 415
Figure 156 - Solo de Romário (m. 69 - 80) , Terreiros de Tambú, 2016 415
Figure 157 - Variations rythmiques jouées sur le tambu 416
Figure 158 - Le rythme du quinjengue et sa variation 416
Figure 159 - Le rythme de la matraca et ses variations 417
Figure 160 - Le rythme du Guaiá et ses variations 417
Figure 161 - Cellules rythmiques du Batuque présentées par Bastos 422
Figure 162 - Luzia (1980) - Itamar Assumpção 423
Figure 163 - Transcriptions rythmiques de Tambu extraites de l'Apostila de Composição (Cahier de composition) de César Guerra-Peixe 424
Figure 164 - César Guerra-Peixe, Suíte Sinfônica n° 1 - Paulista, IV. Tambu (m. 14-15), 424
Figure 165 - César Guerra-Peixe, Suíte Sinfônica n° 1 - Paulista, IV. Tambu (m. 14-15), 426
Figure 166 - Estudo nº 1 - Deciso (m. 1-11), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 428
Figure 167 - Estudo nº 1 - Deciso (m. 1-2), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 429
Figure 168 - Estudo nº 1 - Deciso (m. 1-2), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 429
Figure 169 - Estudo nº 1 - Deciso (m. 5-7), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 429
Figure 170 - Estudo nº 6 - Impetuoso (m. 1-8), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 430
Figure 171 - Estudo nº 6 - Impetuoso (m. 20 - 25), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 431
Figure 172 - Estudo nº 6 - Impetuoso (m. 59 - 64), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 431
Figure 173 - Estudo n° 9 - Furioso (m. 1-8), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 432
Figure 174 - Estudo nº 9 - Furioso (m. 18-23), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 433
Figure 175 - Estudo nº 9 - Furioso (m. 43-47), 1969 – éditions Ricordi Brasileira 434
Figure 176 - Ponteio nº 2 - Raivoso e ritmado (m. 1-6), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 435
Figure 177 - Ponteio nº 2 - Raivoso e ritmado (m. 22-27), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 435
Figure 178 - Estudo nº 3 - Appassionato (m. 1-3), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 436
Figure 179 - Estudo nº 3 - Appassionato (m. 21-24), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires 437
Figure 180 - Cellule rythmique du tresillo 439
Figure 181 - Cellule rythmique de la « syncope caractéristique » 439
Figure 182 - Cinquillo 440
Figure 183 - Cellule rythmique de la habanera 440
Figure 184 - Point communs entre la « syncope caractéristique », le « rythme de habanera » et le « tresillo » 441

Figure 185 - Ponteio nº 15 - Incisivo (m. 1-7), 1956 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires *444*
Figure 186 - Ponteio nº 32 - Com alegria (m. 20 - 24), 1959 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires *446*
Figure 187 - Ponteio nº 49 - Torturado (m. 1-9), 1970 – éditions Ricordi Brasileira *447*
Figure 188 - Sonatina nº 5 - III. Com alegria (m. 34-39), 1964 éditions Ricordi Brasileira *448*
Figure 189 - Sonatina nº 4 - III. Gracioso (m. 38-41), 1973 – éditions Associated Music Publishers Inc. *448*
Figure 190 - Ponteio nº 7 - Contemplativo (m. 1-8), 1955 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires *449*
Figure 191 - Ponteio nº 30 - Sentido (m. 1-5), 1957 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires *450*
Figure 192 - Ponteio nº 39 - Dengoso (m. 1-5), 1959 – éditions Ricordi Americana – Buenos Aires *451*
Figure 193 - Baião (1949) - Introduction *457*
Figure 194 - Baião (1949) - Premier couplet (m. 17-24) *457*
Figure 195 - Accompagnement du baião à la guitare proposé par Marco Pereira *461*
Figure 196 - La composition des éléments rythmiques du baião proposée par Antonio Adolfo *461*
Figure 197 - Premier motif du baião proposé par Antonio Adolfo *462*
Figure 198 - Deuxième motif du baião proposé par Antonio Adolfo *462*
Figure 199 - Troisième motif du baião proposé par Antonio Adolfo *462*
Figure 200 - Quatrième motif du baião proposé par Antonio Adolfo *463*
Figure 201 - Cinquième motif du baião proposé par Antonio Adolfo *463*
Figure 202 - Sonatina nº 4 - III. Gracioso, thème C (m. 90-98), 1973 – éditions Associated Music Publishers Inc. *464*
Figure 203 - Sonatina nº 4 - III. Gracioso, thème C (m. 121-129) , 1973 – éditions Associated Music Publishers Inc. *465*
Figure 204 - Sonatina nº 5 - III. Com alegria, thème C (m. 54-57), 1962 – éditions Ricordi Brasileira *466*
Figure 205 - Sonatina nº 7 - I. Rítmico e Enérgico, thème B (m. 15-19), 1991 – éditions Ricordi Brasileira *468*
Figure 206 - Sonatina nº 7 - I. Rítmico e Enérgico, thème C (m. 35-38), 1991 – éditions Ricordi Brasileira *469*
Figure 207 - Sonatina nº 5 - III. Com alegria, thème C (m. 34-39), 1962 – éditions Ricordi Brasileira *470*
Figure 208 - Sonatina nº 8 - I. Repenicado (m. 12-15), 1988 – éditions Ricordi Brasileira *471*

Vinicius TALHAFERRO BOTA

Tradition, interprétation, signification : la culture populaire brésilienne dans la musique pour piano de Camargo Guarnieri

Résumé

Cette thèse se concentre sur l'influence de la culture populaire et du folklore brésilien dans la musique pour piano de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Originaire de la campagne de l'État de São Paulo, Camargo Guarnieri a toujours été sensible aux manifestations culturelles, aux rythmes, aux courbes mélodiques et aux harmonies de la musique du peuple. Il s'inscrit également dans un contexte de renouvellement du langage artistique à travers la revendication d'un caractère national pour la musique composée au Brésil. Nous pensons que la musique de Camargo Guarnieri est fortement marquée par diverses manifestations musicales brésiliennes. Nous analyserons donc des enregistrements de danses et de chants populaires afin d'établir une relation entre cette culture de transmission orale et la musique savante remarquablement raffinée du compositeur.

Mots clés : Camargo Guarnieri, topiques, culture populaire, folklore brésilien, analyse

Résumé en anglais

This thesis focuses on the influence of Brazilian popular culture and folklore in the piano music of Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Born in Tietê, in the countryside of the State of São Paulo, Camargo Guarnieri was particularly sensitive to cultural expressions, rhythms, melodic shapes, and harmonies derived from the music of the people. He is also situated within a broader artistic movement focused on the renewal of musical language, which sought to assert a distinctly national identity in Brazilian-composed music. We believe that Camargo Guarnieri's music is strongly marked by various Brazilian musical expressions. Therefore, we will analyze recordings of popular dances and songs to establish a relationship between this orally transmitted culture and the remarkably sophisticated works of this composer. Keywords: Camargo Guarnieri, topics, popular culture, Brazilian folklore, analysis.

Key words: Camargo Guarnieri, topics, popular culture, folklore, analysis