

Rythmes et Figures du Brésil



U Brésil, une chanson parmi les plus populaires, les plus typiques de cette physionomie à la fois passionnée, indolente et enfantine qui caractérise ses habitants, vante les trésors que renferme la terre natale : magnificence de la nature « qui a du ciel la beauté et de la mer la tristesse », amour de « la brune Indienne, chassant au clair de lune, toute parée de ses plumes », poésie du palmier « comme un hamac se balançant dans le vent »..., enfin le chanteur, fièrement, conclut : « Nous avons le mot « *saudade* » que les autres terres n'ont pas... » (1).

Dans sa naïveté, ce résumé est un des plus vrais que l'on puisse faire de la psychologie d'un peuple ; la traduction littérale du mot « *saudade* », est : nostalgie, regret ; mais son interprétation réclame une variété d'états d'âme, de locutions, à la fois plus indéfinies, et beaucoup plus expressives.

Un « *saudade* » est le désir douloureux, exaspéré de la personne aimée, de la chose précieuse, perdue pour toujours ; ambiance de la petite maison de « *sapé* » (2), pleine de visions de jeunesse et de serments d'amour ; tableau de la verdoyante « *serra* », baignée de clair de lune. Rendre le chant d'un oiseau familier, décrire une « *cabocla* » (3) coquette, et le regret des voluptés passées..., voilà la tâche de ce mot si lourd d'évocations, qui marque d'un caractère particulier la sensibilité brésilienne.

C'est elle qui sera la source véritable de tout art, dans ce pays où la logique, l'intelligence même, font pauvre figure à côté d'un instinct humain assez puissant pour lutter d'égal à égal avec le fauve cruel et rusé, le serpent camouflé en liane, l'oiseau étincelant et subtil. L'harmonie, l'équilibre, autres éléments de l'œuvre d'art, deviennent aussi paradoxaux, à

- (1) « Na minha Terra » (Hekel Tavares).
- (2) Chaume.
- (3) Indienne métisse.

l'instant où le disproportionné règne en maître, couvre d'une ombre bourgeoise l'ordre, salutaire partout ailleurs, et crée, où plutôt est le résultat d'un ressac de contradictions perpétuelles.

Problème ethnique, d'abord : « ...Plusieurs races totalement différentes, venues de méridiens opposés, se rencontrèrent à un moment donné sur le sol vierge du Brésil : l'Indien libre, le Portugais conquérant, et plus tard le Nègre esclave. Entre ces divers peuples, rien de commun ; rien de semblable : races, coutumes, langue, civilisation étrangère, presque qu'ennemies. Rien, si ce n'est sous eux la terre, commun dénominateur. Chacun avec ses moyens linguistiques totalement opposés... » (1). C'est pourtant cet amalgame, qui, brisé, pétri par les conditions de vie spéciales, par le climat tantôt implacable, tantôt paradisiaque du Brésil, en fera le charme, la profonde originalité.

Un état en forme de cœur, à peu près grand comme l'Europe, voilà le Brésil, et l'artère, aux pulsations rythmées, gonflée de sang rouge, c'est l'Amazone, le fleuve énorme et magnifique, sillonné par les silencieuses pirogues indigènes, et porteur de la première civilisation brésilienne, celle des Indiens. C'est dans la région du Nord, dans ces forêts impénétrables, où se réfugient les tribus primitives, chassées au xvi^e siècle par l'envahisseur — c'est là que naissent, étroitement mêlées, anonymes, légendes, poésie, musique « ... C'est là qu'on évoque des choses du fond des bois..., du bois brésilien, plein de légendes et de démons familiers, où habitent l'« Onça » (2), le grand Serpent, et les descendants légendaires de Macunaïma, héros de la tribu ; et les fleuves majestueux et profonds, ces grands êtres fabuleux qui ont toujours inspiré peur, attrait, vénération à l'enfance brésilienne — au fond desquels se dressent des palais enchantés, séjours de la Mère de l'eau, l'« Yara » à chevelure verte..., chez l'Indien, la musique n'est jamais *profane* ; elle n'a jamais de caractère lyrique d'ordre purement psychologique individuel. C'est toujours de la musique *sacrée*, religieuse au sens sociologique ; musique commémorative et rituelle. Elle ne connaît pas le rythme exclusivement musical (3) ».

La musique épouse étroitement les mots. Comme en Grèce, sous l'influence religieuse, des accents de la langue, la prosodie naît.

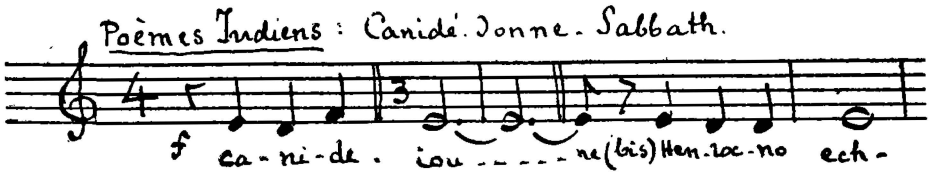
La base musicale de ses mélodies est souvent une armature de quelques notes : tierce, quinte, septième, formant l'accord de septième mineure.

(1) Mario Pedrosa.

(2) Tigre Brésilien.

(3) Mario Pedrosa.

Le chant est divisé en courtes phrases, répétées à plusieurs reprises, oscillant par des intervalles assez écartés (quarte, quinte) autour d'une note essentielle. Cette musique (Indiens Parecis) est d'ailleurs assez primitive, n'employant que peu de degrés, mais par sa persistance d'un effet assez grandiose. Les chants les plus connus (plus tard harmonisés par les amateurs de Folklore) sont le *No-Za-Ni Nà O-Ré Ku-A, Ku-A-Nà* (1) et la magnifique *Canidé Ioune-Sabbath*, dont voici le thème :



En 1500, Alvarez Cabral « découvre » le Brésil, l'offre au Portugal. Le David de la péninsule ibérique a raison du géant vacillant, repousse dans le nord les tribus indiennes et entreprend de coloniser le Brésil avec ses émigrants d'abord, et peu après à l'aide des esclaves africains. Voici qu'arrive au « cœur » de l'Amérique du Sud le sang veineux, vieux déjà de toute la culture, des tares d'une civilisation plus poussée en idéal, en vices, en individualités, chargée aussi de la honte et des facilités de l'esclavage : c'est à la vérité un sang doublement noir.

Comment cet afflux étranger, plein de germes contradictoires va-t-il pouvoir créer, puis renouveler la vie de l'art proprement national?... Selon Mario de Andrade, le grand auteur brésilien, le conflit commence sur le terrain du rythme entre la cadence directement musicale des Portugais, et la prosodie des musiques indiennes, constatée aussi chez les Africains transplantés ; de ce conflit est sortie une rythmique caractéristique, le Brésilien ayant une façon toute fantaisiste (cependant toujours exacte métronomiquement, sans nul « rubato ») de rythmer, faisant du rythme quelque chose de libre et de varié.

Nous voyons naître la *syncopé brésilienne*, si particulière, avec — dans les mesures à 2/4 — l'accent et la liaison sur les 4^e et 7^e doubles croches le *rythme de Maxixe*, danse du Carnaval (éblouissant au Brésil) jouissant d'une telle faveur qu'elle régira les salons coloniaux du XIX^e aussi bien que les bouges nègres ; le *A Choro*, improvisation à plusieurs instruments sur

(1) « Buvois le vin de maïs.... »

un thème donné. Instruments bizarres qui vont du « *Cavaquinho* » sorte de viole, du « *Violao* » (guitare plate) aux instruments à sons indéterminés : le « *Caxambù* », peau tendue et frappée, le « *Puilà* », peau tendue et tirée à l'aide de ficelles et produisant des grognements sourds, le « *Reco-reco* », baguette frottant un bois creusé d'encoches, sorte de crécelle au rythme exact, le « *Xucalho* », enveloppe de grains secouée en mesure, etc.



Si tout ce qui approche l'art des Indiens garde un caractère impersonnel et sacré, la musique, chez les Noirs, évolue psychologiquement ; ce ne sont pas les victoires de la tribu que l'on commémore, la tradition orale des ancêtres fabuleux que l'on psalmodie : sous la poussée de ses effroyables conditions de vie, le nègre esclave traduit sa détresse personnelle, et, pour l'oublier quand il y parvient, il invente une chorégraphie aux lignes encore dessinées par la fatigue, ou brisées dans une réaction rythmique saccadée.

La note lyrique véritablement individuelle est due à la civilisation portugaise, plus avancée, plus complexe. L'influence ibérique, c'est aussi la catholicisme des Jésuites (dans les chansons religieuses du XVIII^e : Litanies, etc.), et, dans le domaine musical, le rythme de Habanera, aux langueurs balancées, ancêtre au Brésil du *Tanguinho* (*A Casinha de Sapé*, *Tristeza de Jecca* (1), le *Jangadeiro* (2), *A Casinha da Collina*, d'origine mexicaine, etc.), mélancolie et rythmes franchement hispanisants ; c'est la seule ressemblance de la musique brésilienne avec la musique espagnole, dont elle n'a ni les intervalles mauresques de quarte, ni l'âpreté, ni la hiératique grandeur.



De l'apport africain, le Brésil devait garder une puérité extrêmement attachante, voisine tantôt de la détresse amoureuse (*A casinha pequenina*,

- (1) Pauvre Jacques.
 (2) Pêcheur du Nord.

la *Modinha* (1) la plus chantée du Brésil, *Ai Cabocla Bonita*), tantôt de la tendresse maternelle (*Tu-Tú Marambá* berceuse), tantôt de l'entrain le plus burlesque : nous avons là toute la série des « *emboladas* », mélodies « roulées en boule », au débit précipité et scandé dont la plus célèbre est l'irrésistible *O Bambo de Bambú*, les danses de *Côco* (*espingarda, pa, pa, pa*), les *Chulas* (*fotorotótó*). Le Brésilien tient encore du noir une sensualité aussi dominante que l'atmosphère voluptueuse des forêts tropicales. Ainsi le raconte *Sussuarana*, portrait du séducteur noir. Le fétichisme, peu à peu déborde les Jésuites; il inspire toute la littérature de Bahia, la ville sainte aux 360 églises, aux Madones et aux Jésus noirs. Nous avons là le *Tayeras*, genre religieux nègre — correspondant aux « Négros Spirituels » de la Louisiane et des Antilles — à la syncope hachée si spéciale, exagérée par l'accent du 3^e doigt, imprimé de haut en bas sur les cordes de la guitare. L'effet de rigueur rythmique sous la supplication enfantine : *Ai, Jesús, Jesús de Nazareth*, est prodigieux.

The image shows musical notation for two parts of a song. The top part is in the key of D major (1^{re} La maj.) and the bottom part is in the key of G major (2^{me} La maj.). Above the notes are rhythmic diagrams consisting of zig-zag lines with arrows indicating the direction of the 3rd finger stroke. The lyrics are: Vir - gem Do Ro Sa Rio Sen Ho Ra Do Ai - - - Je - - - sus de Na - - za - - reth etc.

[Voici la signification de cette « sténographie rythmique », en usage chez les guitaristes brésiliens.
 Ligne oblique descendante : 3^e doigt de haut en bas
 » ascendante : 3^e » de bas en haut
 » horizontale 2^e » de bas en haut

Dans le même ordre d'idées, se trouvent encore les thèmes de la *Ma-*

(1) La « *madinha* » est *chanson populaire* par son inspiration, *mélodie* par l'harmonisation. L'auteur la chante lui-même. Ce genre existe toujours.

kumba (1), dont voici la chanson-fétiche, invocation, dans un idiome d'Afrique, à *Xango* (2).

Xangô (Chansons brésiliennes - Chanson fétiche)

Xan - gô! O le - jon - di - e O la - la

Detailed description: The musical notation is on a single staff in treble clef. It features a series of notes with three triplet markings above the staff. The notes are: a quarter note (Xan), a quarter note (gô!), a quarter note (O), a quarter note (le), a quarter note (jon), a quarter note (di), a quarter note (e), a quarter note (O), a quarter note (la), and a quarter note (la).

Avec les *Lundu* revient le genre comique, chanté et dansé — aux passages chantants et rapides alternés. — Le rythme du plus célèbre : *Aribú* (3), est déhanché comme la démarche gauche de l'oiseau. Avec la *Samba* (*Dizem que Christo nasceu Belém... Christo nasceu na Bahia Meu bem* le Christ est né à Bahia), la *Maxixe*, le rythme devient plus rapide, la syncope régulière. Enfin, nous arrivons aux *Batuque* — rythmique peut-être la plus

O Sin - ko Ja ta dru min do ne - go que a ba tu cá

percussion pizz.p. pizz. p. pizz.p. pizz. p. pizz. pizz. p. pizz.

Detailed description: The musical notation consists of two staves: Canto (singing) and Viola (guitar). The Canto staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the Canto staff. The rhythm is characterized by syncopation and accents. The Viola part includes markings for 'percussion' and 'pizz.' (pizzicato).

caractéristique du folklore brésilien : l'originalité du *Batuque* est l'introduction de la percussion dans l'accompagnement à la guitare, en frappant de la main le bois de l'instrument.

O Ne - gro sam - ba O Ne - gro me xe

pizz. perc. pizz. perc. pizz. perc. pizz. perc.

Detailed description: The musical notation consists of two staves: Canto (singing) and Viola (guitar). The Canto staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the Canto staff. The rhythm is characterized by syncopation and accents. The Viola part includes markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'perc.' (percussion).

- (1) Tradition de Sorcellerie.
- (2) Divinité africaine de la Makumba.
- (3) Corbeau.

Les accents sont variés ainsi que l'indiquent les planches, mais toujours dans le sens de la syncope brésilienne.

Si . . nhô, ve . . nha vè

Canto

Violão

pizz. percussion pizz. perc. pizz. perc. pizz. perc.

L'on pourrait s'étonner de la si grande importance donnée au folklore, dans l'étude d'une Ecole Nationale, mais celle-ci — est tellement l'expression intense, le prolongement de ce prodigieux dynamisme collectif, qu'il est impossible de le négliger.



Nous avons vu, en étudiant ce folklore si riche et si truculent du Brésil, des matériaux précieux : rythme, poésie, sensibilité, burlesque, mélancolie, sensualité, virtuosité instinctive ; une vase coagulée d'or et de diamants est arrachée au lit des fleuves brésiliens par son peuple ; elle attend l'individu, l'ouvrier joaillier — qui saura tailler ces pierres brutes, travailler le métal vierge — et aussi l'alliage qui en permettra la valeur officielle, le cours international. Cet alliage, cette frappe, c'est à la vieille technique européenne que les compositeurs brésiliens viennent les demander.

Le style colonial n'est guère en honneur, à la fin du siècle dernier, pas plus que le souffle populaire. L'influence italienne se fait nettement sentir en musique, celle de Verdi surtout. Rien d'étonnant à cela : une grande colonie italienne habite le Brésil — Saô Paulo surtout — fait un succès qui devient contagieux aux troupes italiennes qui passent tous les ans avec des chanteurs fameux.

Sur un livret de *Coelho Netto*, traduit en italien par Malaguti : *I Salduni* (les guerriers), le compositeur Leopoldo Miguez écrit un opéra en trois actes, représenté intégralement au Theatro Lyrico de Rio-de-Janeiro

en 1900 avec un grand succès ; un souffle lyrique anime le héros de la partition, Julian, le jeune chef celte, qui, dans un très bel air en *fa* mineur (3^e acte) — à l'accompagnement en batteries parent du *Trovatore* — renonce à la vie et à l'amour, pour ne pas trahir ses serments de soldat. L. Miguez est encore l'auteur d'une *Sonate pour piano et violon*, d'une poème symphonique *Ave Libertas*, d'un *Scherzetto*, etc. De la même époque, date *Guarany* (chef indien), opéra de Carlos Gomes, sur un livret de J. de Alenca « révélation de l'amour au grand chef rouge épris de la merveilleuse femme blanche... » — mais dans la musique, toujours l'influence italienne.

Dans les années qui suivent, l'attraction vient d'un autre pôle : les jeunes compositeurs veulent juger, apprendre par eux-mêmes ; ils passent « la Ligne » et viennent faire leurs études en France, en Allemagne wagnérienne. Le résultat de cette évolution est bientôt un groupe musical, qui pourrait être comparé, de loin, chez nous à la Société Nationale, et dont la plus pure figure est Henrique Oswald. H. Oswald fait partie d'une génération de Brésiliens cosmopolites, reflets de l'atmosphère distinguée, de la vie facile qui a existé en Europe entre les deux guerres ; sa culture raffinée, ses manières charmantes, sa profonde musicalité en font une des personnalités les plus aimées de Rio ; entouré de ses proches — tous artistes de valeur — de ses enfants spirituels, les grands virtuoses brésiliens et étrangers, ce Diémer « carioca » (1) est professeur de piano à l'Institut Nacional. Comme compositeur, il pourrait être comparé à Fauré, par la sensibilité délicate de son inspiration, et par l'orientation de son œuvre : *Kyrie*, chœurs et orchestre, *La Morta*, poème symphonique, *Elégie*, *Méodies*, *Concerto pour violon*, *Etudes pour piano*, *Il neige*, *Barcarolle*, *Scherzo*, *Tarentelle*, *Sonate pour piano et violon*, *Quintette*, etc...

Aux côtés d'Oswald, se range le maestro Francisco Braga, chef d'or-

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is written on a single staff in G minor (one flat) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is characterized by slurs and accents, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the start. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) in the same key and time. It features a harmonic accompaniment with a *pp* dynamic marking and a *Rit.* (ritardando) marking towards the end of the excerpt.

(1) Habitant de Rio.

chestre des Concertos Symphonicos de Rio-de-Janeiro, et dont la virtuosité souple lui permet d'exécuter le répertoire classique et les premières auditions. F. Braga est l'auteur de nombreuses mélodies, de *Virgens Mortas*, avec orchestre, de *Corrupio*, pour piano, et de charmantes œuvres pour violon, dont ce *Tango Caprichioso*, dont la ligne brésilienne épouse l'harmonie franchement wagnérienne de l'accompagnement.

Avec Alberto Nepomuceno (1864-1920), la musique brésilienne change encore une fois de direction : les sources nationales sont de nouveau à l'horizon. Après avoir fait de sérieuses études à Rome, à Berlin, et à Paris (1) il est nommé directeur du Conservatoire à Rio, et mène, jusqu'à la fin de sa vie, une campagne ardente pour remettre en honneur la langue portugaise dans la littérature musicale, et un caractère plus national en musique. (*As Uyaras*, voix de femmes et orchestre, *Légende de l'Amazone*, *Trovas*, *Cantigas*, *Xacara*, *Artémis*, musique de chambre, de piano, *Batuque*, *Nocturno*, *Varacaões*, *Trio*, *Romance*, *Tarentelle*.)

Dans le rayonnement de Nepomuceno, des musiciens de réelle valeur : Glauco Velasquez (*Elegia*, *Serenata*, *Soledades*, *A Casa do Coracao*) et Barrozo Netto (œuvres de piano, *Supremia Angustia*, *Dorme*), auteur d'une célèbre *Modinha: A cancao da Felicidade* (2).

L'époque de la Guerre européenne correspond à un tournant décisif dans l'évolution brésilienne. Nous trouvons, en effet, dans les villes, comme Rio, Sao-Paulo, Pernambouco, Bello-Horizonte, Porto-Alegre, des compositeurs de talent, à la formation classique, des associations symphoniques, des Conservatoires (3), mais tout cela s'adresse à une élite relativement restreinte ; une porte reste encore fermée entre elle et le peuple : l'air des villes est trop raréfié pour les poumons populaires, celui des forêts trop riche pour les citadins. Comment s'opérera la fusion nécessaire à un art, usant des formidables puissances du terroir, avec assez d'individualité pour exister artistiquement ?

C'est à l'école dont Villa-Lobos sera l'apothéose, que revient cet honneur : les jeunes musiciens, sûrs à présent de leur technique, se tournent résolument vers le folklore, parcourent le pays, écoutant, traduisant les accents, les rythmes, et, au retour, entrouvrent suffisamment les portes

(1) Avec A. Guillemant.

(2) Première audition Rio 1923, par Julieta Telles de Menezes.

(3) Sans oublier les salons musicaux aussi influents que celui de Mr. Edwin Vernon Morgan, ambassadeur d'Amérique, à Rio, de Dona Olivia Penteado, à Sao-Paulo.

des conservatoires, pour permettre au vent si fécond du *Sertão* (1) de s'y engouffrer.

Tout près de la *Modinha*, nous trouvons Hekel Tavares, qui chante : *Na minha terra, Casa do Cabocó, Estrella Pequenina*, etc., Ernani Braga, qui harmonise *A Casinha Pequenina*, et puis, plus officiel, Octaviano (2), *Cancaó da Rua*, Luciano Gallet (3), auteur d'un bagage orchestral important, et célèbre par ses harmonisations savoureuses du folklore (*Paí do Matto*, poésie de M. de Andrade, *Tu-Tú Marambá, Cantigas de Roda*, deux recueils de chansons populaires brésiliennes, *Infancia Brasileira, Xangô*, etc.), Lorenzo Fernandez (4), à la physionomie peut-être moins brutalement caractéristique que Villa-Lobos, mais d'un charme brésilien bien personnel (*Reisado do Pastoreio, Trois danses pour orchestre*, où nous retrouvons, admirablement orchestrés, les rythmes heurtés des *Batuque, Berceuse de la poupée triste*, et un grand nombre de *Méodies*).



La vie de Villa-Lobos est romanesque ; cet enfant élevé au monastère, puis au collège et à l'académie de médecine, fait ensuite cent métiers, en même temps qu'il apprend l'harmonie tout seul, ainsi que la technique des instruments, jusqu'à celle du piston. Après un « métier » plus solide acquis avec Agnello França et Fr. Braga, Villa-Lobos réalise un grand projet de voyage à l'intérieur du Brésil (1909-1912). Il erre sur les territoires indiens, se mêle aux indigènes, notant leurs accents, leurs mélodies. Comme ces jeunes chefs politiques actuels, préparant la révolution pendant des années de retraite au creux des forêts, il vit de la vie des hommes primitifs avant de toucher aux engins modernes.

Son œuvre commence à être très connue à Paris. Elle est frappante par son abondance, et par l'extrême caractère de sa physionomie, son emprise immédiate sur le public. Elle est le reflet fidèle de son auteur, qui, forte individualité, reste le prolongement, l'expression actuelle la plus représentative du Brésil artistique.

(1) Campagne brésilienne.

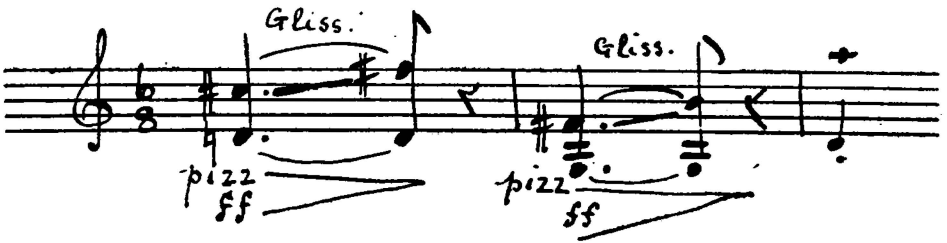
(2) Professeur de piano au Conservatoire de Rio.

(3) Directeur actuel du Conservatoire de Rio.

(4) Professeur d'harmonie au Conservatoire, directeur de l'*Ilustração Musical*.

On a comparé Villa-Lobos à Stravinsky ; il semble que, dans l'affirmative, il y ait eu rencontre, et non pas influence... « Villa n'a fait qu'obéir à l'imposition de son milieu et de sa race. Sa forme est née de la fusion d'éléments rythmiques primordiaux, déjà existants dans notre musique populaire... (1) ». Dans l'ordre harmonique, ses innovations commencent dès sa jeunesse : substitution du 2^e au 3^e degré, dans la cadence plagale, puis ensuite gammes par tons, étude du 3^e degré de la gamme mineure, gammes indigènes, etc...

Ses nouveautés instrumentales sont variées : chœurs en glissandos, « deux contrebasses à cinq cordes, descendent la 5^e corde au si », « enlevez le bec de la clarinette et soufflez comme dans une trompette », croisements de cordes, archet placé derrière le chevalet du violon, accord pizzicato, et glissé, comme dans *Le Papillon autour de la Lumière*, n^o 3 du *Martyre des Insectes* (joué par Marcel Darrieux, Concerts Straram, avril 1928).



Il me semble que, dans son œuvre, trois genres se trouvent bien définis. Le premier entre dans un cadre classique de forme, de construction, d'orchestration (2) (*Trios pour piano et violon et Velle*, *Quatuors à cordes*, *Symphonies* (exceptées les 5^e et 6^e), première sonate-fantaisie *Désespérance*, pour piano et violon, opéras (*Ysaht*), *Concertos pour violon*, pour *v^{elle}*, *Quintette à cordes*, *Naufrage du Kléonikos*, *Ballet*, *Etudes pour la guitare*, *Poème Symphonique*, *Messe-Oratorio*, *Jesus*, *Zoé*, *Fantaisie de Mouvements mixtes*, pour violon et orchestre).

Le deuxième aspect de Villa-Lobos, c'est celui d'un spécialiste du folklore. Nous trouvons là une quantité de mélodies (*Trois poèmes indigènes*, sur des thèmes indiens recueillis par J. de Léry, en 1553, d'une grande beauté, *Xango*, chanson-fétiche, les *Serestas* (chansons de bouviers, de

(1) Mario Pedrosa.

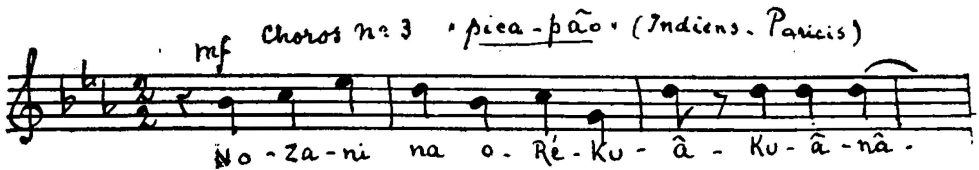
(2) Avec l'influence inévitable de Wagner et de Verdi, mais au caractère rythmique saisissant et toujours syncopé à la Brésilienne.

mendiants, de charretiers, etc.), *Realejo*, *Moco-ce-Maka*, *Berceuse*, et, pour le piano : *Les Cirandas* (1926), exécutés par J. Cools, les *Bonecas* (poupées), *Os Bichinhos* (les petites bêtes), dédié à Aline van Barentzen, et riche en nouveautés pianistiques, *Francette et Pia*, le *Carnaval des Enfants Brésiliens* (première audition par Lucilla Villa-Lobos, 22 septembre 1925). On retrouve, dans ces pièces, composées pour eux, l'amour de l'auteur pour les enfants, leurs jeux, leurs trouvailles.

La troisième manière de Villa-Lobos, la plus originale, la plus intéressante est celle où s'équilibrent les rapports entre son imagination, sa virtuosité et le suc populaire, désormais complètement assimilé.

Nous avons toute la série des 14 *Choros* (1924-29), « ...nouvelle forme de composition musicale, dans laquelle sont synthétisés les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire, ayant pour principaux éléments le rythme et n'importe quelle mélodie typique, de caractère populaire, qui apparaît de temps à autre, accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l'auteur. Les procédés harmoniques sont, eux aussi, presque une stylisation complète de l'original. Le mot *Sérénade* peut donner une idée approximative de la signification du *Choros...* » (Villa-Lobos).

Des « *Choros* », tous extrêmement intéressants, nous retiendrons le n° 111 *Pica-Pao* (Picvert), pour chœurs masculins et sept instruments à vent, sur une chanson bachique des Indiens Parecis :



Le n° 8, pour orchestre, aux curieux mélanges de mesure, et de rythmes syncopés, le n° 14 pour grand orchestre, fanfare et chœurs mixtes (non exécuté à Paris), les deux *Choros bis*, pour violon et vclle, habiles d'écriture, et d'une sonorité expressive, et surtout le n° 10, véritablement significatif quant dans l'œuvre de Villa et très remarquable par l'extrême indépendance de chaque groupe d'instruments, concourant cependant à un bel équilibre orchestral. Cet exemple montre l'*obstinato* des voix graves sous la mélodie des soprani et des flûtes. (Concerts Lamoureux, janvier 1929).

Flûtes etc.

Sopr. etc.
Ras . . . ga o, que has de ver loc den - tro a

Contra. etc.
Uè - Tô - cè - tà - Tô - Rè - Kai . . . à Uè - Tô - cè - tà - Tô - Rè - Kai .

Ténors etc.
Ja - Ka - Ta - Kamara ja Ja - Ka - Ta - Kamara ja Ja - Ka - Ta - Kamaraja Ja - Ka - Ta - Kamaraja

Baryt. etc.
Té - Ké - ré - Kiméré - jé Té - Ké - ré - Kiméré - jé Té - Ké - ré - Kiméré jé Kiméré jé Kiméré

■ Sous la même influence, le *Nonetto* (1923) pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone-alto, basson, harpe, célesta, batterie (et instruments indigènes), chœur mixte et piano, intitulé *Impression rapide de tout le Brésil sonore*, les *Danses africaines*, pour orchestre (1), danses des Indiens métis du Brésil; les *Amazonas*, poème symphonique pour grand orchestre (2). la *Suite pour violon et chant* (poème de M. de Andrade) (3), *Momo Précoce* (4), *Rudepoema* (portrait du dédicataire, Arthur Rubinstein), d'une technique éblouissante, *A Lenda Do Caboclo*, légende (de l'Indien) pour piano, et enfin une des œuvres les plus récentes de Villa-Lobos, extrêmement savoureuse par son burlesque moderne, *Suite Suggestive* (1929), pour deux voix et petit ensemble instrumental (dont deux métronomes, symboles de l'ordre) « ...ambiance de vie moderne, appuyée sur la base éthique du système musical de Villa-Lobos..., sensation sonore de la cinématographie... » (Suz. Demarquez).



Villa-Lobos est, à l'heure actuelle, le porte-drapeau de la jeunesse

(1) Concerts Straram, 5 avril 1928.

(2) Concerts Poulet, 30 mai 1929.

(3) Première audition 1923, par J. Telles de Menezes, à Rio.

(4) Créée par Magda Tagliaferro à l'O. S. P., en 1930.

intellectuelle brésilienne ; il est le trait d'union entre elle et la sensibilité populaire. Dans un pays où les lettrés écrivent une langue et le peuple en parle une autre, la musique, par sa formidable puissance de suggestion, devient la grande voix collective ; elle passe devant la littérature, la poésie même, si aimée au Brésil, et Villa-Lobos, par le caractère proprement brésilien et l'extrême relief de sa personnalité, fraye le premier la voix à la création individuelle. Par lui surtout, l'art musical de son pays — l'on pourrait presque dire l'art en général, puisque la musique en est l'expression la plus évoluée — parvient jusqu'à nous, et, à travers la vie débordante qui anime son inspiration, s'impose aux centres internationaux.

Pour ses compatriotes, Villa-Lobos est une force artistique, aux réserves, aux expansions illimitées ; c'est le torrent bondissant, maté par la technique moderne et transformé en énergie créatrice. Nous autres, Européens, touchés par son indéniable électricité musicale, nous nous plaisons aussi à observer le cours de ce torrent, mais en remontant vers ses sources, vers la montagne, vers la forêt, en quittant, pour quelques instants, l'usine aux salles de concerts bourdonnantes d'ouvriers acharnés et de contremaîtres sévères. Par cette puissance d'évocation, quelquefois le privilège magique de l'œuvre d'art, nous goûtons alors l'âpre saveur de la mélancolie tropicale, de la rythmique primitive, et nous éprouvons la nostalgie, les « saudades » de cette splendide contrée aux paradis lointains.

RENÉE DE SAUSSINE

P.-S. — A l'heure où ces lignes paraissent, la nouvelle arrive de la mort d'H. Oswald. Je suis sûre que tous les artistes qui ont bénéficié de son accueil familial tiendront à s'associer à un hommage ému au grand artiste et au grand maître.

