

PIERRE GUIGNARD

TRAITEMENT DU TEMPS DANS
LA MUSIQUE POPULAIRE BRÉSILIENNE

MÉMOIRE DE MASTER I

SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR ROSSI

SÉMINAIRE « LE TEMPS ET LA MUSIQUE »

UNIVERSITÉ DE NANTES

DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE

FÉVRIER 2014

TRAITEMENT DU TEMPS DANS
LA MUSIQUE POPULAIRE BRÉSILIENNE

Pierre GUIGNARD

INTRODUCTION

On se propose de faire escale au Brésil, terre immense bariolée de mille couleurs : le vert sombre de la dense forêt amazonienne, le jaune des plages, le bleu de l'océan, le brun de la peau des mulâtresses... Le football, le carnaval, mais aussi les *favelas* (« bidonvilles »), le *Corcovado*¹ sont autant d'éléments qui définissent ce pays ; et surtout, surtout, sa musique. Elle a su depuis le XVI^e siècle, époque des premiers débarquements jésuites, évoluer, combinant malicieusement ses diverses sources, européenne, indigène et africaine. Comme son pendant états-unien, où, en l'espace de quelques décennies et dans un même souffle, une musique va naître, se diversifier, le Brésil connaît lui aussi cette richesse de sonorités, de genres aujourd'hui devenus si reconnaissables.

La musique brésilienne est une musique populaire. Cela veut dire qu'elle parle à tout le monde, peut-être parce qu'elle-même vient de tout le monde. Cela veut dire aussi qu'elle puise et qu'elle continue à puiser sa variété dans ses origines nombreuses où l'oralité possède une certaine place. Cela veut dire enfin qu'elle vit, tel un organisme, qu'elle se déploie, se forme et se déforme, rencontre d'autres musiques. Bref, la grande diversité de la musique brésilienne, sa richesse, ses rapports doivent nous amener à circonscrire notre sujet.

1 Le « Christ Rédempteur », surplombant la baie de Rio de Janeiro. *Corcovado*, c'est aussi le titre d'une œuvre de *bossa nova* de Tom JOBIM (1960).

Ce dont il ne sera pas question ici – De musique traditionnelle² : la musique brésilienne n'est pas traditionnelle ; certes, les populations indigènes avaient des pratiques musicales, mais très vite elles ont été absorbées au sein de ce syncrétisme musical que présente le Brésil. Il ne sera pas non plus question de musique savante : toutefois, dire que notre sujet ne traitera pas de musique classique ou savante ne veut pas dire que nous n'en parlerons pas du tout. Ainsi, musique savante et musique populaire sont comme les deux versants d'une même montagne et croire que la frontière est hermétique est preuve de l'ignorance, surtout lorsque l'on songe à leurs rapports étroits – Heitor Villa-Lobos est un exemple. Enfin, il ne sera pas question des « fusions, si l'on peut dire, extra-brésiliennes » : les genres musicaux évoluent, et après être plus ou moins définis, il se produit souvent des spécialisations³ ou encore des phénomènes de fusions. Si quelques fois certaines fusions sont intéressantes – la *samba-bossa* (fusion entre deux genres brésiliens), la *bossalsa* (fusion originale entre la *bossa* et la *salsa*) –, d'autres paraissent plus superficielles, notamment avec la prédominance de la musique anglo-saxonne sur la scène internationale.

*

Le présent mini-mémoire prend place au cœur d'un séminaire ayant pour titre « Le temps et la musique ». Nous centrerons donc notre étude des genres musicaux brésiliens en rapport avec ce thème – étude des rythmes, harmonies etc. –, espérant fournir par la même occasion une approche de cette musique. Le temps sera ici résolument brésilien !

2 Nous distinguons musique *traditionnelle* et musique *populaire* en fonction de certaines caractéristiques : celle-ci s'oppose à celle-là par son *ouverture* (régionale, voire mondiale) tributaire de l'ouverture ou repli des sociétés ; par sa *réflexion théorique et historique* (conséquence de l'altérité due à l'ouverture) : n'allons pas croire que dans les musiques traditionnelles il n'y a pas de théorie – ce qui serait absurde –, disons plutôt une non-reconnaissance de cette théorie ; enfin par la présence, dans les musiques populaires, de personnes lettrées voire de musiciens *professionnels* à qui nous devons cette réflexion. Et nous pourrions encore préciser d'autres traits.

3 Ce sont des choses courantes : par exemple au XV^e siècle, le genre de la *nouvelle* en littérature connaît le même processus, qualifié d'ailleurs de populaire face aux genres nobles que sont la tragédie et l'épopée.

AVERTISSEMENT

Nous nous sommes inspirés plus ou moins librement, en ce qui regarde les différents rythmes brésiliens, de l'ouvrage *La Guitare brésilienne* de Renato Velasco (cf. *infra*, bibliographie). Plus qu'une méthode pour guitare, c'est une véritable anthologie de la musique populaire brésilienne, avec de brefs mais intéressants points historiques.

En ce qui concerne les traductions, des notes de bas de page indiqueront nos traductions personnelles (« trad. pers. ») de celles redevables à d'autres (« trad. X »).

Les partitions accompagnant ce mini-mémoire sont libres de droits : elles proviennent de sites web dont les adresses sont mentionnées sur les partitions. Les différentes figures – c'est-à-dire les exemples musicaux – ont toutes été générées par nous, à partir du logiciel libre *MuseScore*, téléchargeable à cette adresse : <http://www.musescore.org/fr/telechargement>.

CHAPITRE PREMIER

BOSSA NOVA

« Et, je le crois, un de ses pieds était
plus grand que l'autre.
Une noble beauté, un vêtement des plus
délicats, le visage de l'amante,
Et le défaut de ses pieds était la cause
même de son charme.⁴ »
– Ovide, *Les Amours*

La violão gago⁵ de João Gilberto

Avec Ovide, on ne serait mieux définir ce qu'est la *bossa nova* pour les Brésiliens. L'image d'une femme, ses charmes, son déhanchement... La *bossa* respire le soleil, la sensualité, en un mot, le Brésil. Pour cette musique, c'est le balancement étrange d'une *garota*⁶ qui inspire les compositeurs :

« N'y a-t-il rien de plus beau
De plus gracieux
Que cette gamine
Qui arrive et qui passe
Dans un doux balancement
Sur le front de la mer ?⁷ »

Mais surtout Ovide présente ce que pour lui, au -I^e siècle pourtant, faisait le charme de l'élégie, alors personnifiée comme une femme, pour ainsi dire, bancale. La forme syncopée des vers du poète latin fait étrangement écho à la guitare, cette guitare si caractéristique de la *bossa*, que l'on qualifie de « bègue ».

La formation des groupes de *bossa nova* est assez restreinte : percussions et batterie, basse acoustique et bien évidemment *violão* « guitare sèche ». Quelques fois un piano, une flûte (pour la mélodie) ou des instruments électriques peuvent se combiner à ceux cités précédemment. Quoi qu'il en soit, il demeure un effet feutré et chaleureux que même les envolées « plus orchestrales » d'Antonio Carlos Jobim – surnommé Tom Jobim – ne peuvent écarter. D'où l'utilisation privilégiée des instruments acoustiques ; peut-être aussi l'héritage européen, mais nous y reviendrons, de certains genres.

La *bossa*, née dans les années cinquante à Rio de Janeiro, provient de diverses sources que nous traiterons en partie. Cependant, c'est toujours dans un même élan qu'il

4 OVIDE, *Les Amours*, III, 1 [8-10] (trad. pers.).

5 « guitare bègue ».

6 « fille ».

7 Vinícius de MORAES & Tom JOBIM, *Garota de Ipanema* (1963). Trad. de Jean-Paul Delfino in DELFINO Jean-Paul, *Brasil : a música*, Marseille : Éd. Parenthèses, Coll. Eupalinos, 1998, p. 11.

nous faut la considérer par rapport au *samba*⁸ et au *chôro*⁹ : nous ne serons donc pas étonnés de voir les reprises, fort nombreuses, de titres de *samba* rejoués par des bossa-novistes. C'est, somme toute, le même phénomène qu'aux États-Unis avec le *jazz* ou encore le *blues*.

On doit une partie des caractéristiques de la *bossa* à un musicien chevronné et, faut-il le préciser, un peu farfelu, João Gilberto. Seul ou avec ses autres compagnons, il va insuffler dans son jeu, plus précisément dans sa main droite, une rythmique bien particulière (voir Figure 1) :

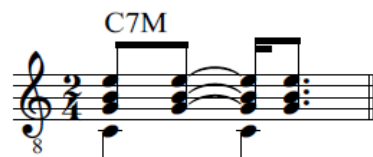


Figure 1

Nous avons ici la rythmique de base de la *bossa*. Remarquons le rôle des basses : ce sont elles qui donnent la pulsation, elles ont donc une fonction rythmique. Elles sont jouées généralement sur les temps forts, et le reste des notes de l'accord en contretemps. De cette façon un jeu de questions-réponses s'établit entre la basse et les notes aiguës de l'accord ; notons sur le second temps la réponse plus rapide des notes aiguës (une double-croche avant), sorte d'accélération au sein de cette petite cellule rythmique. Le guitariste laissera sonner les cordes de son instrument comme cela est indiqué par les liaisons de tenue ; au contraire si celui-ci souhaite piquer les notes, la *bossa* jouée sera plus dynamique et ressemblera au *samba* ou au *chôro* (Figure 2¹⁰) :



Figure 2

8 Le mot est masculin en portugais.

9 Cf. *infra*, p. 19.

10 L'exemple est tiré de VELASCO Renato, *La Guitare brésilienne*, Paris : Éd. Henry Lemoine, 2005, p. 14.

Avec une telle cellule rythmique formant ostinato, les mélodies prennent plus de place et l'on trouve ici quelque chose, même si les techniques sont différentes, proche de la fameuse « pompe » manouche.

On peut, pour notre rythme de base, accentuer le dualisme basses et notes aiguës, procédé assez fréquent que l'on retrouve là aussi dans beaucoup de genres musicaux utilisant comme instrument la guitare (*blues, manouche...*). Le guitariste ne joue que la basse pour première note de la cellule, celle-ci étant quelques fois accentuée, Figure 3. Dans cet exemple nous voyons aussi un autre élément important, les syncopes : elles participent à cet effet d'accélération et renforce le jeu entre la basse et son accord. Semblable à une séduction s'opérant entre eux, ou à une sorte de taquinerie, les notes aiguës, par cette syncope, supplantent la basse, lui piquent la vedette. Celle-ci raide et noble – elle marque toujours la pulsation – se laisse surprendre par ses propres notes :



Figure 3

Cependant, à la différence de la Figure 1, l'accélération se fait plus brutale, le temps est déséquilibré dès le départ et il faut attendre la seconde pulsation pour retrouver un rythme de croisière plus tranquille ; dans la *bossa* apparemment, sans cesse, le mouvement s'accélère et se décélère. Pourtant la basse joue son rôle inébranlable et peut même « prendre de la voix » (Figure 3b) :

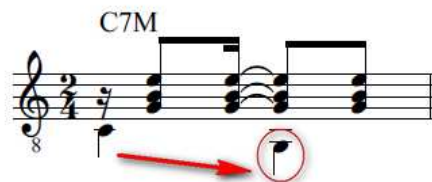


Figure 3b

Dans cette variante, la note à la basse sur le second temps est un sol, soit la quinte pour notre accord C7M (do-mi-sol-si), c'est donc un renversement. La syncope

des notes aiguës appelle souvent un tel mouvement de la basse, peut-être pour rétablir l'ordre... Et pourtant, loin de là, c'est tout au contraire l'effet inverse : la basse alterne très souvent entre la tonique, la quinte, voire la tierce et la septième. Comme si la marche folle des notes aiguës de l'accord avait un peu contaminé la grande dame, qui commence à se prendre au jeu ! La guitare, de part son accordage, permet avec facilité ces alternances à la basse, les renversements sont choses assez courantes. C'est tout cela, « la guitare bègue » brésilienne.

Le tempo de ces exemples est plus ou moins lent ($\text{♩} = 72$), mais les morceaux de *bossa* peuvent être plus modérés ($\text{♩} = 100$ pour certains titres, notamment ceux fusionnés avec d'autres genres, comme la *bossalsa*). En fait cela dépend de l'esprit dans lequel se place le morceau joué. Ce qui nous amène à une remarque importante : la *bossa* serait née d'un ralentissement du rythme du *samba*, chose curieuse.

Au milieu des années cinquante, le Brésil connaît une période beaucoup plus faste, avant le nouveau coup d'état militaire du mois d'avril 1964. Cet entre-deux joyeux, pacifique, ouvert sur le monde apparaît chez les Brésiliens comme une heureuse parenthèse où l'on prend le temps de vivre ; sans entrer dans des considérations « psycho-historiques », le traitement du rythme change, ou pour le dire simplement, on souhaite prendre le temps. Gardant certaines caractéristiques du *samba* (syncopes, jeu en contretemps...), les musiciens de l'époque vont traiter ce genre déjà vieillissant¹¹ et pourtant si diversifié, en reconsidérant¹² la vitesse d'exécution du morceau ; le temps n'est plus à la danse, mais à une langoureuse chanson.

Cette cellule rythmique trouve naturellement sa place dans une mesure à deux temps, où une syncope sur le second permet quelque chose d'assez propre à la *bossa*, par rapport au *samba* : une anticipation de l'accord suivant en fin de mesure. On retrouve encore une fois ce jeu que l'on a décrit, et ce mouvement accélération-décélération (voir Figure 4¹³) :

11 On considère que le premier véritable *samba* est *Pelo telefone* de Donga & Mauro de ALMEIDA, datant de 1917.

12 Souvent, *bossa nova* est traduit par « nouvelle vague ».

13 Tirée de VELASCO Renato, *op. cit.*, p. 14.



Figure 4

Voici une progression tout-à-fait classique : une série de notes tenues – liaisons de tenue – suivies d’une syncope avec anticipation d’accord, et ainsi de suite. Créant toujours cet effet d’accélération, sur le second temps dans notre exemple. Ce qui vaut pour les notes aiguës de l’accord, ne vaut pas pour la basse, qui continue son ostinato rythmique à peine dérangée par les virevoltes de celles-là ; néanmoins notons la descente de la basse, technique très fréquente (ici : fa[#]-fa^b-mi). Remarquons aussi le jeu du guitariste en « mouchoir de poche » (notamment sur les trois premières mesures) : trait essentiel des bossa-novistes, ce jeu particulier dans lequel l’on souhaite pour chaque note – voix – de l’accord le minimum de déplacements, voire aucun. Les renversements d’accords, les différentes positions de ceux-ci sur le manche de l’instrument sont autant de connaissances mises en pratique. Une telle façon de jouer, où le chromatisme est recherché, est qualifiée de « voicing ».

Que retenir de tout cela ? Une manière de jouer constante, et pour autant rythmée, oscillant entre des périodes plus posées et d’autres plus emportées (savant mélange de syncopes et d’anticipations d’accords) ; une richesse harmonique venant rompre, avec les syncopes, le déroulement du morceau. A l’image de la ville de Rio de Janeiro, les *Cariocas*¹⁴ ont su créer un genre qui leur est particulier ; voyons maintenant un dernier exemple, cette fois-ci avec une mesure à quatre temps, Figure 5¹⁵. Cet exemple nous propose différents niveaux de lecture : le premier correspond à celui de la mesure avec la présence d’une symétrie au sein des notes aiguës (croche - croche - double croche - croche - double croche /**axe de symétrie**/ double croche - croche - double croche - croche - croche) ; cette séquence participe à ce que nous avons nommés jusqu’ici effet d’accélération (et nous pourrions parler tout aussi bien d’effet d’anticipation), la multiplication des liaisons de tenue et des syncopes nous présentant

14 Habitants de Rio.

15 Exemple issu de VELASCO Renato, *op. cit.*, p. 15.

comme une saccade autour de cet axe symétrique, un effet entraînant où l'oreille fait face à une hachure du temps, jusqu'à retrouver, en fin de mesure, le calme. Et c'est une mesure à quatre temps qui permet cela. Par rapport à notre Figure 1, ce type de combinaisons à l'intérieur de la mesure paraît plus achevé.

The musical score is in 4/4 time with a tempo of J=76. It features two staves. The upper staff contains a melodic line with four measures, each starting with a chord: B \flat 6, B \flat m6, F7M/A, and A7dim. The lower staff contains a bass line with four measures, each starting with a chord: Gm11, G \flat 13, F7M, and B7(9#11). Below the staves, two diamond-shaped boxes are drawn. The first box, labeled 'symétrie', spans the first two measures. The second box, labeled 'id.', spans the last two measures. Underneath these boxes, the terms 'accélération' and 'décélération' are written to describe the rhythmic feel of each pair of measures.

Figure 5

Un autre niveau de lecture consiste à prendre les mesures par groupes de deux : cette lecture contredit la précédente qui voyait une clôture à la fin de chaque mesure. La progression harmonique – à l'intérieur de laquelle on voit les nombreuses possibilités d'enrichissements d'accords, jeu de substitutions, influences du classique et du *jazz* – semble une marche avec d'ailleurs une variante à la fin des mesures 2 et 4 en face des mesures 1 et 3. Sorte d'effet rythmique conclusif, qui nous pousse à dire que deux mesures forment un système.

Enfin, le dernier niveau de lecture, qui contredit le premier et partiellement le second, celui du morceau même. Progression harmonique, descente de la basse chromatique, forcent la vision d'ensemble (ici, seulement de quatre mesures) ; des imbrications plus ou moins complexes se déroulent au sein d'un morceau, l'éternel retour de la rythmique jouée par la guitare, avec ses propres effets dynamiques, se trouve mêlé à une progression harmonique riche couplée très souvent à une mélodie chantée (quelques fois jouée par des instruments). Un peu comme l'océan où le flux et reflux des vagues sans cesse vont, dans un mouvement hétérogène, pendant que la marée, elle, progresse¹⁶...

¹⁶ João Gilberto se réunissait souvent avec des amis, chez une certaine Nara Leão, surnommée « muse

Remarques sur le chant

On l'appelle *canto falado* que l'on traduit par « chant parlé ». De même on doit à João Gilberto cette innovation musicale. D'aucuns racontent qu'il aurait subi l'influence d'un certain Henri Salvador, celui-ci ayant effectué un voyage au Brésil quelques années auparavant et fait bonne impression... Qu'importe, la place qu'accorde la *bossa* au chant est aussi importante que pour la *violão*. L'évolution – nous l'avons souligné tout à l'heure – de genres comme le *samba*, genre très joyeux et entraînant (malgré des variantes plus mélancoliques), a permis au chant de trouver une vraie stature dans la musique populaire brésilienne.

D'ailleurs, concrètement, c'est de la rencontre entre Vinícius de Moraes et Tom Jobim que naîtront les plus connues *bossas novas*. Le premier, poète, avait déjà bien vécu lorsque les années cinquante pointèrent le bout de leur nez. Diplomate, il avait parcouru plusieurs pays sans pour autant laisser tomber la poésie ; le second, épris très tôt par la musique, travailla si âprement qu'il allait devenir en quelques années un des grands noms de la musique du Brésil, aux côtés notamment de Villa-Lobos. Ses qualités de compositions et d'orchestrations lui permirent de partir assez vite pour les États-Unis, il en subira l'influence. Chez Nara Leão (cf. *supra*, note 16), ils formèrent avec João Gilberto, le noyau dur de la *bossa nova*.

Le ralentissement du temps a chassé les pas (de danse) pour les mots. Le chant est proche de la parole, la prononciation est relâchée, c'est lui qui fait progresser le morceau, la guitare assurant la rythmique. Si la mélodie est parfois très redondante, ne présentant pas un ambitus très large, elle peut être parfois syncopée, suivant en cela la guitare ; des variations rythmiques la soulignent, présence de formes qui peuvent revenir (couplets, refrains). Prenons comme exemple le titre qui révéla João Gilberto et en même temps la *bossa nova*, *Chega de Saudade*¹⁷ :

de la *bossa nova* » ; son appartement avait vu sur le front de mer (cf. DELFINO Jean-Paul, *op. cit.*, p. 88).

17 Vinícius de MORAES & Tom JOBIM, *Chega de Saudade* (1958). Voir *infra*, annexes.

Partie A

Chords: Dm7, Dm7/C, E9/B, Bdim7, Bbm6, A7b9, DMaj9, Am7b5, D7b9, Gm7, Gm7/F, A7b9/E, Dm7, Am7/C, E7/B, Bbm6, Dm7

Figure 6 : *Chega de Saudade*

Ici, nous avons le premier couplet, et voyons les syncopes qui précèdent les accords. Remarquons aussi les différentes cellules rythmiques qui reviennent ; enfin, l’accompagnement riche harmoniquement où l’on finit sur Dm7 et la voix sur le ré – nous sommes en Ré min.–. Le chant dompte les choix harmoniques, les notes de tension des accords enrichis (9b...) cassent la rythmique que nous avons étudiée plus haut etc. La chaleur de la *bossa* naît ainsi, proche de la dissonance, de la nonchalance devrait-on dire. Et le texte que dit-il ?

« Vai minha tristeza
E diz a ela
Quem sem ela não pode ser...¹⁸ »

« Va ma tristesse
Et dit-lui
Que sans elle je ne peux vivre... »

Pour reprendre Ovide, Pierre Grimal avait émit l’hypothèse¹⁹ que les vers impairs de l’élégie convenaient au cœur, aux sentiments. Est-ce que le rythme si original de la *bossa* permet de dire la même chose ? Souvent les textes relatent de tels sentiments, sensualité, tristesse, mais aussi quelques fois des touches d’humour. Bref, ce genre musical est né d’une parfaite cohérence entre texte, et donc voix, et guitare, le tout en référence à des sources nombreuses ; signalons que l’introduction de *Chega de Saudade* se fait à la flûte, certainement un héritage du *chôro*... Le texte apporte une vraie plus-value dramatique. *Saudade* est traduisible par « blues, spleen » : la *bossa*, le *blues* du brésilien ?

18 Vinícius de MORAES & Tom JOBIM, *Chega de Saudade* (1958) (trad. pers.).

19 Cf. par exemple GRIMAL Pierre, *La Littérature latine*, Paris : PUF, Coll. « Que sais-je », 1965, 2007⁷, p. 79 et sqq.

Et après ? Les Afro-Sambas

Comme souvent, les genres musicaux évoluent : aussitôt formés, aussitôt déformés. Les différentes caractéristiques que nous venons de voir, vont se trouver retravaillées, bousculées par certains.

1963. Année importante, car c'est pour la *bossa nova* la reconnaissance internationale avec la sortie d'un album, *Getz/Gilberto* de, justement, Stan Getz, saxophoniste américain, et de, encore lui, João Gilberto. Avec la présence au piano de Tom Jobim et de la femme de Gilberto, Astrud, qui, pour anecdote, partira juste après avec Getz, preuve que les échanges n'étaient pas seulement musicaux... La quasi-majorité des œuvres composant l'album proviennent du duo Vinícius de Moraes et Tom Jobim, dont notamment l'immense *Garota de Ipanema* (connue aussi dans sa traduction anglaise *Girl from Ipanema*). L'album est pour ainsi dire « américanisé » : certains textes sont traduits, présence de l'esprit *jazz* – d'ailleurs on le classe souvent au rayon *jazz* – etc. Cela permet à la *bossa* de s'exporter et par la même occasion de se diversifier. Outre le saxophone²⁰, d'autres instruments (des cordes, cuivres) vont se mêler aux anciens, non sans déplaire à João Gilberto. Les phrasés, solos, reprises des thèmes avec improvisations sont autant d'éléments nouveaux qui transforment le genre.

En plus de son penchant *jazz*, la *bossa* connaîtra au Brésil de nouvelles inflexions : reprises nombreuses, orchestrations nouvelles²¹, et même un aspect « variété » se révélera, quelques fois engagé avec le courant « Tropicalisme ». En conséquence si l'esprit *bossa* s'éteint – l'époque change –, celle-ci continue pourtant à être prise pour modèle, João Gilberto devient un maître, Jobim est respecté ; des morceaux originaux sont composés comme le magnifique *É de Manhã* de Caetano Veloso, joué et chanté en 1971 par Vinícius, Toquinho et la grande Maria Bethânia²².

Mais surtout, nous souhaitons ici parler d'un formidable guitariste tant par son jeu technique que par ses compositions : Baden Powell. Avec Vinícius de Moraes, son ami, ils vont accoucher de compositions originales et remarquables qualifiées d'*Afro-*

20 Il était déjà utilisé dans le *chôro* et jouissait d'une certaine sympathie.

21 Cf. par exemple *Wave* de Tom JOBIM (1967).

22 Citons au passage les toutes aussi grandes Elis Regina & Maria Creuza.

Sambas. Certains diront qu'il faut y voir la réponse Baden-Vinícius à une *bossa nova* lorgnant vers le Nord (les États-Unis pour ne pas les citer) et trop orchestrale (Jobim). Peut-être... Car si la *bossa* est un genre populaire, ses acteurs sont bel et bien des personnages cultivés, habitant les riches quartiers de Rio. Ce qui n'est pas tout-à-fait le cas chez Baden Powell. Venant d'un quartier pauvre, fortement africanisé (croyances, chant, danse), ses *Afro-Sambas* détonent.

Dans *Canto de Iemanjá*²³ l'ambiance est lourde, le temps, dans l'introduction, sorte de rituel que l'on pourrait retrouver dans ces quartiers où les racines africaines sont encore présentes, s'écoule lentement, les percussions participant à cette atmosphère quasi religieuse, créant des tensions, captivant notre attention. Le chœur entame le chant, prélude à une messe ou réunion primitive durant laquelle est prononcé plusieurs fois « Iemanjá » (nom d'une déesse assez populaire au Brésil), la voix de Baden Powell s'y mêlant alors. Sa guitare reste discrète, simple soutien harmonique et mélodique.

La question se pose : sommes-nous toujours dans le genre de la *bossa* ? Pas sûr. Les *Afro-Sambas* pourraient constituer à eux seuls un nouveau genre ou, tout au contraire, une spécialisation de la *bossa*. C'est pour cette raison, et nous le verrons dans notre prochaine partie sur le *chôro*, qu'il nous semble préférable de parler de mouvements voire de courants au sein d'un même élan, celui, ici, de la musique brésilienne. Ainsi avec Baden Powell nous avons affaire à un mouvement, et ce malgré les influences de la *bossa*, où l'héritage africain ressort particulièrement²⁴.

Finissons notre étude sur la *bossa nova*, avec un autre afro-samba : *Canto de Ossanha*, de Vinícius et Baden Powell datant de 1966. L'incipit du morceau installe l'assise rythmique, enivrante, la guitare ponctue ici et là, les percussions continuant inlassablement leur travail de sape rythmique et hypnotisant. Puis le dialogue entre la voix de Baden Powell et le chœur – chœur de quatre femmes, le Quarteto em Cy – s'invite, la discussion se prolongeant, sous forme de questions-réponses. Le *berimbau berra-boi* ou *gunga*²⁵ avec une hauteur de son grave, remplit de toute sa présence la musique. Puis délivrance ! Le chœur commence le refrain. Et tout cela recommence, le son grave et métallique du *berimbau* continuant son travail secret, la flûte se joignant à

23 Baden Powell & Vinícius de MORAES, *Canto de Iemanjá* (1969).

24 Un peu comme pour le *samba* apparaissant dès la seconde moitié du XIX^e siècle.

25 Instrument de musique à une corde frappée, classé selon sa hauteur. Ici, *berra-boi* ou *gunga* signifie grave (voir *infra*, p. 31).

eux, charmeuse, et le refrain reprend, nouvelle délivrance. La guitare de Baden Powell se prend au jeu, puis arrive la fin, le véritable moment d'extase, « Vai !, Vai !, Vai !, Vai !²⁶ » crient-ils, tous ensemble.

Sentons comment l'organisation de la pièce est clairement articulée, servie par l'originalité des instruments brésiliens.

Pour beaucoup, Baden Powell est l'exemple du retour aux sources africaines. Et c'est vrai. Mais nous tenons ici, en guise de conclusion, relever le fait qu'il fut aussi un brillant compositeur de valse ou de sérénades : il a réussi à faire le lien entre son inspiration afro-brésilienne et l'héritage européen (voir *infra*, le chapitre sur le *chôro*). Les reliquats de la *modinha*, genre des plus anciens au Brésil, mélange de chants et d'accompagnements à la *viola*, demeurèrent tenaces, et s'accompagner à la guitare est un classique ; lorsque vinrent dans le pays des genres comme la valse, la vieille tradition s'en retrouva de nouveau bonifiée. Et perdura même à travers, bien plus tard, les mains de Baden Powell.

26 « Va !, Va !, Va !, Va ! ».

CHAPITRE DEUXIÈME

CHÔRO

Le chôro, pau e cordas

« Bois et cordes », car à l'origine la formation de base du *chôro* consistait en une flûte – alors en bois d'ébène –, une *violão* et un *cavaquinho* – petite guitare à quatre cordes – ; très vite se sont rajoutées clarinette, trompette, guitare à sept cordes, permettant de descendre dans les basses, la *bandolim* (orthographiée quelques fois *bandolin*, une mandoline en fait) etc.

Nous remontons, après la *bossa nova*, le XX^e siècle pour nous intéresser au *chôro*. Son acte de naissance est beaucoup plus obscure que pour la *bossa* : avec celle-ci la volonté de certains, bien visible, d'initier un nouveau genre permet de délimiter des dates. Pour le *chôro*, c'est un peu plus difficile. Ancien héritage de la *modinha* (cf. *supra*, p. 18), notamment d'une branche représentée par les *Seresteiros*²⁸ qui, jouant dans les rues, avaient notamment introduit la flûte, le *cavaquinho* et remplacé la vieille *viola*²⁹ par la *violão*. Surtout, c'est de la reprise et de l'alchimie de genres européens fraîchement débarqués au Brésil (1850), comme la polka, le scottish, la valse, que jaillira le *chôro*.

Influences européennes et improvisation

Nous venons de le préciser, vers 1850, le Brésil connaît de nouveau une invasion musicale européenne. Mais cette sorte d'invasion est, disons-le, plutôt agréable ! En plein colonialisme, la musique en est une heureuse conséquence.

La polka très vite se trouve appréciée des Brésiliens. Ils gardent la rythmique de cette danse et vont l'arranger quelque peu. Analysons la Figure 7³⁰ :

27 Cité in JACOBS Rémi, *Heitor Villa-Lobos*, Paris : Éd. Bleu Nuit Éditeur, Coll. Horizons, 2010, p. 29.

28 « joueurs de sérénades ».

29 Guitare importée du Portugal au XVII^e siècle et légèrement plus petite que la guitare classique (la *violão*).

30 Tirée de VELASCO Renato, *op. cit.*, p. 41.



Figure 7

Ici préfigurent déjà les futurs éléments qui feront le *chôro*. La basse tout d'abord : marquant la pulsation, elle change de note chaque temps (quinte, tierce de l'accord) créant ainsi des renversements d'accords et, à la troisième mesure, fait une progression jusqu'au ré. La basse aura un rôle important qui soulignera très souvent la mélodie par des contre-chants, le jeu des autres notes garantissant, elles, la rythmique ; remarquons au passage la force du second temps de la mesure due notamment à ce contretemps boiteux de la double-croche précédente. Comme un appel aux contre-chants de la basse... Enfin le rôle des silences : n'oublions pas que la polka était une danse, il faut donc bien souligner les différents éléments de la musique, distinguer les voix, mélodies, harmonies, contre-chants ; c'est ce qu'ils font.

Les *chorões* « joueurs de *chôros* » vont ainsi, rejouant ce qu'ils entendent dans les salons huppés de Rio, remodelant, reformant jusqu'à intégrer les différentes rythmiques qui se présentent à eux et faisant naître le *chôro*. D'« une façon de jouer³¹ » au départ, ces « rythmes (...) acquer[ront] une identité propre³² » par la suite. Concrètement, la présence de syncopes propres à ce courant (une double-croche juste avant le premier temps de la mesure suivante), les lignes de basses appelées *baxarias* et les inversions d'accords sont les éléments principaux de l'accompagnement.

Si la *bossa* participait à une sorte de triste nonchalance, le *chôro*³³ entraîne plutôt une vive *saudade*. Les sons graves des cordes de guitares lors des *baxarias* portent en eux toute la dramatisation de la musique. Cependant il faut comprendre, comme le souligne Philippe Lesage³⁴, que « chôro s'oppose à canto », c'est-à-dire au chant. Jouer un chôro c'est avant tout faire pleurer les notes ! Les mélodies, souvent virtuoses, à la flûte prennent une place importante ; cette musique est avant tout instrumentale et elle

31 VELASCO Renato, *op. cit.*, p. 39.

32 *Ibid.*, p. 39.

33 D'aucuns disent que *chôro* viendrait du verbe *chorar*, « pleurer » en portugais.

34 Dans le livret accompagnant le coffret *Brésil, Chôro-Samba-Frevo, 1914-1945*, FRÉMEAUX & ASSOCIÉS SA, 1998.

est basée sur la capacité à improviser des musiciens. Pour résumer : héritage et refonte de genres européens et statut premier de l'improvisation. D'un *chôro lento* à un *chôro ligeiro* (ou *vivo*) les possibilités d'expressions sont nombreuses, le tempo parfois très lent – et alors là, le *chôro* est passionné, les basses apportant de la profondeur au resenti – ou au contraire parfois très rapide – un débordement de sentiments, la flûte virevoltant dans les aigus ! –.

L'influence de la musique classique européenne et des genres alors en vogue sur le vieux continent est très importante pour qui souhaite saisir le *chôro*. Les *chorões* ont pour beaucoup baigné dans cette influence classique, ce qui s'exprime, outre la reprise des genres, dans l'harmonie ou l'écriture de pièces. De la sorte il n'est pas rare de voir des titres pour guitare – celle-ci ayant toujours eu une place importante au Brésil – ressembler à une valse ou à une étude d'un Fernando Sor par exemple. Ce n'est donc pas un hasard si Villa-Lobos s'en empare.

Heitor Villa-Lobos et le chôro

Avec Villa-Lobos, la musique respire le Brésil, la terre crachant une forêt dans un grondement de cuivres et de cordes, tandis que la nature, petite nature, animaux ou indigènes, oiseaux ou hommes, apparaissent selon le goût d'une flûte ou d'une clarinette.

Si le compositeur est autant attaché à son pays, à sa musique, c'est parce que tout jeune, avant d'être celui que l'on sait, il fréquentait les derniers grands chanteurs de *modinhas*, écoutait les groupes pratiquant le *chôro*. Multi-instrumentiste, il connaissait parfaitement la guitare ou encore le violoncelle. Il partit dans certaines régions du Brésil, pour écouter les traditions musicales locales, au delà de la belle Rio de Janeiro qui s'étoffait et s'élevait à cette époque.

Il ne s'agit pas ici d'étudier l'œuvre de Villa-Lobos, mais, comme l'affirme Pierre Vidal³⁵, « force nous est de souligner combien le phénomène longtemps profitable à la musique savante, à savoir l'influence du folklore, avait doté celle-ci d'un ferment

35 Dans sa préface à BEAUFILS Marcel, *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil*, Paris : Éd. Iheal & Est, 1967/1988, p. 7.

régénérateur ». Autrement dit le rôle, la place, pour Villa-Lobos, de la musique populaire brésilienne. À travers quelques unes de ses œuvres c'est le *chôro* lui-même que nous essayerons de faire paraître. Cependant, attention, ne nous méprenons pas : les *Chôros* de notre compositeur ne sont pas comme ceux qui se jouaient à Rio, dans les rues.

Commençons notre étude avec une œuvre moins connue que les autres, quoique aussi intéressante de part son inspiration, la *Suite populaire brésilienne* pour guitare (1910-1912). Constituée de cinq morceaux : « Mazurka-Chôro », « Scottish-Chôro », « Valse-Chôro », « Gavotte-Chôro ». Nous avons dit *brésilienne* ? En fait, avec cette *Suite* nous avons ce qu'est « l'état d'esprit du chôro serti dans les formes et rythmes des danses de salon venues de l'ancienne Europe³⁶ ». D'ailleurs le dernier morceau « Chôrinho³⁷ » est à l'image du *chôro*, du Brésil, il conclut la *Suite* presque de façon identique à l'aboutissement, si naturel aux Brésiliens, de ces syncrétismes musicaux, de ces « sangs mêlés d'Europe et d'Afrique³⁸ » comme le résume à merveille Marcel Beaufils. Villa-Lobos l'avait bien compris.

Penchons-nous maintenant sur les *Chôros* (le compositeur fait toujours usage du pluriel – *Chôro-s* – avec un déterminant singulier, pour insister peut-être sur le fait que « le chôro [est] susceptible d'effacer toutes frontières entre les genres connus³⁹ » : pluralité de la forme ?) et notamment le No. 1 (1920) et le No. 2 (1924). Ces deux-là nous sont intéressants pour au moins deux raisons : 1) ils sont bien représentatifs de l'esprit chôro, de la forme, et 2) les instruments utilisés sont grandement influencés par ceux des *chorões* (notamment : pas de grande formation instrumentale).

Le *Chôros No. 1*, dont le sous-titre est « Typico », reflète clairement le genre. Comment est-il écrit ? Œuvre pour guitare seule, les impressions produites sont pour le moins nombreuses, moments de fortes tensions et moments de détentes extrêmes, retenues terribles et relâchements mérités : voilà le premier *Chôros*. Les trois premières notes jouées successivement (si-mi-sol), toutes trois affublées d'un point d'orgue sur la partition, sont d'une lourdeur immense, produisent une tension telle que, paradoxalement, nous prévoyons l'issue, sorte de calme avant l'inévitable tempête. Et

36 JACOBS Rémi, *op. cit.*, p. 29.

37 Littéralement « petit chôro ».

38 BEAUFILS Marcel, *op. cit.*, p. 78.

39 *Ibid.*, p. 95.

évidemment le coup de tonnerre ne tarde pas à venir : soudain tout s'accélère, l'accord joué en *rasgueado*, technique consistant à « brosser » les cordes avec pouce et doigts⁴⁰, produit un effet tonitruant ; la suspension du temps des premières notes – elles ne sont rappelons-le, que trois ! – s'oppose maintenant à une accélération et à un surplus d'informations, où la syncope est omniprésente. Regardons de près l'architecture du morceau : AABBAACCAA, forme habituelle, *rondo*, à l'intérieur de laquelle nous remarquons quelques variantes. Ainsi, les refrains au fur et à mesure de la progression de l'œuvre, vont être exécutés différemment, le jeu sera plus étouffé – surtout le « brossage » de l'accord, où le guitariste jouera proche du chevalet, le son sera de cette manière moins clair –. Le *chôro* présente les mêmes caractéristiques que ce *Chôros No. 1* : une puissance dramatique importante, basée sur l'improvisation, improvisation dévolue au gré de l'inspiration de l'exécutant, mélodie virtuose, très rythmée, syncopée, ponctuée de variantes, jouée à la flûte et accompagnement spécifique à la guitare et au *cavaquinho*, rôle harmonique, rythmique, contrapuntique, principalement dans les contre-chants. Le génie de Villa-Lobos est d'avoir réuni, ici, dans une même pièce pour guitare solo, somme toute d'écriture assez classique, l'essence du *chôro* : il a su, en grand connaisseur de la guitare, rendre par une impression forte les improvisations des *chorões*, à travers une pièce pourtant écrite de bout en bout.

Enfin, voyons le *Chôros No. 2*. Écrit en 1924 pour deux instruments, il se rapproche encore du *chôro*, bien que la forme se soit quelque peu évaporée... Semblable à une conversation se déroulant entre la flûte et la clarinette, c'est le jeu et la reprise des thèmes qui importent. Les envolées de la flûte s'opposent aux cellules répétitives de la clarinette : celle-ci impose la discussion, mais celle-là en une sorte de plainte, dans les premiers instants du morceau, ne se laisse pas faire. Puis arrive le passage, très identifiable, la flûte ayant charmé la clarinette comme dans une danse sonore, du thème joué par la clarinette, la flûte brodant dessus un rythme si particulier fait de répétitions de notes. Puis les rôles s'inversent, les choses s'accélérent, *trills*, hautes envolées, pour finir enfin, d'un commun accord, sur une même note. Ces impressions données par les instruments, et notamment la flûte, nous les retrouvons dans les *chôros*, de telles techniques, de telles improvisations – même si, chez Villa-Lobos, tout ceci est, mentionnons-le à nouveau, écrit – sur un thème, sont choses essentielles.

40 Technique développée et très utilisée dans le *flamenco*.

Il faut préciser en dernier lieu que le *chôro* aura quelques fois une forme variante. Concluons sur le travail de Villa-Lobos, avec en parallèle le rôle de l'enregistrement, qui incitent les compositeurs de *chôros* à conserver leurs œuvres. Nous avons de cette manière de magnifiques mélodies posées par écrit⁴¹, quoique l'esprit de l'improvisation demeure toujours présent.

Une œuvre : Um a Zero

Pixinguinha est le grand nom associé au *chôro*, on lui doit de nombreuses compositions. Né en 1898, il apprit très tôt auprès de son père à jouer du *cavaquinho*, puis de la flûte. Plus tard, il se mit au saxophone. Il fréquentait les *chorões* et fut une connaissance de Villa-Lobos de qui souvent on le rapprocha, de par son talent et la contribution que sa musique apporta au Brésil. D'ailleurs, il est constatable que, parallèlement au compositeur des *Chôros*, Pixinguinha aussi bousculera le genre, certes toujours chez lui populaire, en y introduisant des textes, et donc le chant, et en augmentant le nombre de musiciens dans ce que l'on appelle maintenant des *conjuntos regionais*⁴². Il avait aussi, fait important, enregistré beaucoup de titres : la place de l'enregistrement doit être soulignée, il a favorisé une véritable prise de conscience pour les Brésiliens de leur musique.

Tout comme le carnaval fut révélateur du *samba*... Revenons un instant sur le rôle de ce dernier. Pixinguinha joua dans un *regional*, dont il était le leader, avec celui qui fut l'amorce du genre : Donga (cf. *supra*, note 11). Si le *chôro* est l'enfant de toute une tradition européenne brésilienne, le *samba*, lui, puise dans les racines africaines du pays ; descendant du *lundu*, danse très sensuelle héritée des rythmes africains, sans doute le plus ancien genre du Brésil (courant du XVIII^e) avec la *modinha*, le *samba* va évoluer et côtoyer les autres mouvements. Ainsi que Pixinguinha rencontrant Donga, de même le *chôro* rencontre le *samba* pour se diversifier et donner naissance au *samba chôro* ou *chôro canção*.

41 Renato Velasco précise qu'elles sont « considérées comme les mélodies du "Classique brésilien" », cf. VELASCO Renato, *op. cit.*, p. 94.

42 Ou *regional* ou encore *conjunto*, « groupe, ensemble, petit orchestre », un peu à l'image des ensembles de jazz.

À nouveau, nous voyons bien le même souffle, la même respiration qui anime la musique brésilienne. Il suffit de citer encore Ernesto Nazareth (orthographié parfois Nazaré), à qui Villa-Lobos dédia son *Chôros No.1*, pour avoir ne serait-ce qu'une petite vue de ce qu'était le *chôro*. Nazareth, très bon pianiste, avait joué devant Darius Milhaud et composait des « tangos brésiliens »⁴³.

Dans *Um a Zero*⁴⁴, nous avons affaire à un très beau *chôro ligeiro* de la part de Pixinguinha – à comparer par exemple au sublime *Carinhoso*⁴⁵, *chôro lento*. Pour résumer notre étude (voir le tableau synthétique p. 28) : une mélodie en trois parties avec répétition d'un refrain ; associé à chacune des parties de la mélodie un caractère qui lui est propre. Le refrain est entraînant, très syncopé et tranche par son aspect avec les deux complets, plutôt *legato*, ce qui n'est pas sans rappeler certains *ländler* ou certaines valse. Voyons comment la vitalité et l'entrain du refrain – par une mélodie reconnaissable – ressortent du morceau. *Um a Zero*⁴⁶ présente en outre de fréquentes mais brèves modulations à la tonalité voisine – notre morceau en *do* majeur a donc *fa* majeur et *sol* majeur comme tonalités voisines –, souvent dans des cycles cadenciels (V-I), quelques fois c'est la relative mineure voisine qui est utilisée. À certains moments, nous pouvons presque percevoir un léger flottement dans la tonalité, ainsi pour le refrain où en plus des modulations passagères en *fa* maj. et *ré* min. (relative mineure de *fa*, A7/C# est emprunté au mineur harmonique), des dominantes secondaires (V/V pour G7) viennent brouiller les pistes. Enfin dans le second couplet en *fa* maj., c'est l'intrusion de *sol* min. (tonalité mineure relative de *sib*, voisine de *fa*) avec l'emprunt à la gamme mineure harmonique de D7 qui fait étrangement écho à *sol* maj., tonalité homonyme dont le V^e degré est aussi D7. La rapidité de ces enchaînements, sans que l'on ait bien le temps de saisir chacune de ces modulations, associée à une rythmique syncopée donne l'impression d'une liesse harmonique. À quoi un tel canevas peut-il servir ?

43 Voir Philippe Lesage dans le même livret du coffret *Brésil...* (*supra*, note 32). Citons d'Ernesto NAZARETH *Apanhei-te Cavaquinho* (1930).

44 Pixinguinha & Benedito LACERDA, *Um a Zero (1 X 0)* (1946).

45 Pixinguinha & João de BARRO, *Carinhoso* (1923/1937).

46 Cf. *infra*, annexes. Certains éléments de la partition varient par rapport à notre tableau.

À mettre en valeur les instruments solistes, flûte et saxophone. Une conversation entre eux se déroule, ce sont eux qui mènent la danse, ou plutôt le dialogue. Mélodie et contre-chants rythment l'œuvre, où le temps est donc celui d'un échange. Soulignons les différentes techniques de jeu, à la fois rythmiques mais aussi propres à l'instrument avec des effets intéressants (appogiatures), de nombreux *trills* aussi, quelques variantes dans les phrases. Bref, héritage des joutes d'improvisations anciennes.

Ce morceau fut écrit en hommage à un match de football opposant le Brésil et l'Uruguay en 1919 : le premier gagna 1 à 0 face au second – d'où le titre –, et nous ressentons quasi l'allégresse de la foule, des supporters, à son paroxysme durant les prolongations...

Um a Zero : tableau synthétique

| | | | | | | | | | | |
|--|--|--|---|--------------------------------------|-----------------------------------|---|--|---------------------------------|---|----|
| PARTIES | Refrain 1 | | Couplet 1 | | | Refrain 2 | Couplet 2 | | Refrain 3 | |
| | 1 | 32 | 64 | | | 80 | 112 | | 128 | |
| Sous-parties | A ¹ _a | A ¹ _b | B _a | B _b | B _c | A ² | C _a | C _b | A ³ | ⊕ |
| Levée | 16 | | 40 | 48 | | | 96 | | 127 | |
| THÈMES | A (= thème principal) | A | B | B' | B'' | A' | C | C | A | - |
| TONALITÉS (séquence harmonique) | DO (DO-FA-DO-ré-DO ¹) | DO (DO-FA-DO-ré-DO ¹) | SOL | SOL (SOL-DO-la-SOL ¹) | SOL (SOL-DO-SOL ¹) | DO (DO-FA-DO-ré-DO ¹) | FA (FA-sol-FA ¹) | FA (FA-sol-FA ¹) | DO (DO-FA-DO-ré-DO ¹) | DO |
| RYTHMES & EFFETS DE JEU (mélodie) | - saccadé, syncopé - contre-chants du saxophone variés - jeu de la flûte très syncopé, appoggiatures - caractère entraînant | - <i>idem</i> , variations du saxophone, <i>trills</i> | - <i>legato</i> - jeu de la flûte lié, notes accentuées - retour assez fréquent de la même cellule pour le saxophone - B _c varie dans la mélodie - caractère léger | | | - <i>idem</i> A ¹ - <i>trills</i> saxo. & flûte | - partie assez <i>legato</i> - caractère plus passionné | | - <i>idem</i> A ¹ - sorte de « turnaround » | - |

1 : modulations passagères

CHAPITRE TROISIÈME
MUSICAS SERTANEJA
& NORDESTINA

Musica sertaneja

Nous nous sommes intéressés depuis le début à des courants qui ont trait à Rio de Janeiro. Et même si les inspirations furent diverses, tous se sont développés dans un cadre urbain, et tous se sont mélangés. Nous tenons donc particulièrement à cette partie, qui sera brève, mais où nous nous pencherons sur la musique d'un autre milieu, celui de la ruralité.

La musique *sertaneja*, héritière de la musique *caipira*, vient d'une région éloignée des côtes, encore très rurale et à l'écart des grandes villes océaniques, la région centre-ouest. À la limite, toujours aujourd'hui, du traditionalisme, cette musique présente pour autant des éléments méritant réflexion. Voyons dès à présent un exemple, Figure 8⁴⁷ :



Figure 8 : *Moda de viola*

Moda de viola, ancienne et très représentative de l'esprit *caipira*. Le caractère est très calme, ou dans un autre sens très religieux, très « rituel ». Les habitants se ménagent du temps en dehors de leurs occupations habituelles pour se retrouver, et ce temps-là c'est justement le temps de la musique. Ici pas de théorie : la musique calque, mime les humeurs. Dans un cadre principalement religieux, elle a l'allure solennelle...

La progression par tierces (mineures ou majeures) n'est pas anodine, elles portent en elles toute la force sentimentale, passionnée. Quant aux accords, égrenés, ils marquent une grande pause dans la phrase, comme le temps nécessaire de la réflexion. Progression harmonique très simple (autour des degrés principaux : IV, V, I). Enfin, la danse, le chant occupent une place importante, car ces moments de rassemblements consistent souvent en des réunions, des fêtes rurales. L'instrument utilisé est la *viola* – souvent qualifiée de *caipira* –, mais quelques percussions peuvent en faire partie.

47 Issue de VELASCO Renato, *op. cit.*, p. 56.

La musique *sertaneja* sera plus diversifiée : de nouveaux rythmes feront leur apparition ; mais quoi qu'il en soit cette musique est d'un naturel passionné, festif ou mélancolique. Et elle gardera toujours cet esprit, descendant d'un vieux métissage entre Jésuites et indigènes, musiques européenne et autochtone⁴⁸.

Musica nordestina

Venant bien évidemment de la région nord-est, davantage attractive, moins enclavée que la région centre-ouest ; sa musique s'en ressent, d'une diversité de rythmes et d'influences, elle propose une richesse tout-à-fait étonnante. La part africaine est forte et l'on retrouve, comme dans le *samba*, des caractéristiques déjà rencontrées – syncopes, contretemps –, mais il faut compter aussi sur la place et l'influence européenne. Les instruments typiques sont l'accordéon, les percussions, le *berimbau* – arc avec une corde en métal tendue que l'on frappe –, triangle...

Le rôle des percussions est primordial, leur but étant de créer cette atmosphère si envoûtante, si frénétique, surtout lors de ces joutes de *capoeira* (qui au tout début n'étaient pas aussi « gentilles » que l'on se plaît à le croire aujourd'hui... la réalité est plus triste, c'étaient des règlements de compte entre esclaves dont le terme était souvent la mort, avant d'être la danse de combat mondialement reconnue). Et l'on retrouve toute cette violence dans les thèmes de *capoeira*, la foule entourant les danseurs dans un état quasi extatique où la frénésie, l'hystérie sont présentes ; nous ne sommes pas très loin de certaines pratiques africaines.

Différemment, il existe des rythmes – *frevo*, *forró*, *baião*... – dont la qualité d'accompagnement (comme la polyrythmie) est formidable. Le *frevo*, par exemple, est écrit généralement pour des sortes de fanfares jouant dans les rues, durant lesquelles des danseurs de *capoeira* viennent effectuer des figures. Il existe par ailleurs de magnifiques mélodies, couplées à des rythmiques complexes. Ces genres, en dépit de leur caractère ancien et rural ont eu du succès à Rio, et même dans le monde⁴⁹.

48 Pour bien voir cet esprit cf. Renato VELASCO, *Variação de ritmos caipira* (2005).

49 Quelques titres : Baden Powell & Vinícius de MORAES, *Berimbau* (1964) ou encore Renato VELASCO, *Thème de capoeira* (2005).

CONCLUSION

Nous espérons avoir donné ici un panorama, certes pas exhaustif, de la musique populaire brésilienne. Certaines régions n'ont pas été traitées, d'autres pas assez ; des genres, comme le *samba*, n'ont été entrevus qu'en filigrane le long de notre exposé.

Dans le cadre de notre mémoire, en rapport avec le séminaire, qu'avons nous essayé de montrer ? Une conception bien originale de traiter le rythme, le temps : du *chôro* à la *bossa nova*, c'est le même éclat, la même scansion qui font vibrer les brésiliens. La syncope est un élément récurrent, rythmant, incorporée dans des passes de valeurs rythmiques inégales ; l'accentuation des temps faibles, les jeux en contre-temps, les pas chaloupés. Qui traversent les époques et les régions...

Mais ce sont aussi des particularismes qui brillent : le sens de la mélodie, de l'improvisation dans lesquels nous retrouvons l'essence même du Brésil. Et puis à l'image de son histoire, sa musique est resplendissante d'héritages divers, couvrant tous les aspects musicaux, des traditions jusqu'à la musique savante. C'est cette richesse de traitements – au sein quelques fois d'un unique espace, comme la ville de Rio de Janeiro – qui rend son étude si intéressante.

Finissons avec Darius Milhaud, qui avait parfaitement saisi cette musique : « Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir.⁵⁰ ». Ce qui est souvent le cas ! La syncope est comme une pulsation, le « battement originel du pouls afro-américain.⁵¹ ».

50 Cité in DELFINO Jean-Paul, *op. cit.*, p. 186-187.

51 BEAUFILS Marcel, *op. cit.*, p. 52.

ANNEXES

Ne sont présentes ici que quelques partitions pouvant éclairer notre propos :

- Annexe n°1 : Chega de Saudade (une bossa) ;

- Annexe n°2 : Um a Zero (un choro).

Chega de Saudade

Tom Jobim

Intro

A

B

Chords: Gm^7 , A^{75} , Dm^7 , Dm^7/C , $B^{\flat 7}$, $E^{\flat}Maj^7/B^{\flat}$, A^{13} , Dm^7 , A^{75} , Dm^7 , Dm^7/C , $E^{\flat}9$, $B^{\flat}7$, $B^{\flat}m^6$, A^{79} , Dm^7 , A^{75} , Dm^7 , Dm^7/C , $B^{\flat}m^{75}$, E^{79} , A^{79} , $B^{\flat}Maj^7$, $B^{\flat}6$, E^{m75} , A^{79} , $DMaj^9$, A^{m75} , D^{79} , Gm^7 , Gm^7/F , A^{79}/E , Dm^7 , A^{m7}/C , E^7/B , $B^{\flat}m^6$, Dm^7 , E^{m4} , A^{13} , D^6 , B^{75}/D^{\sharp} , E^9 , E^{m7} , A^{9sus4} , A^{79}

System 1: $D^{\circ 7}$ $DMaj^7$ $D^6/F\#$ $F^{\circ 7}$ Fm^7

System 2: F^9 F^7_6 F^7_5 Gm^6 A^7_9 D^6_9 $DMaj^7/C\#$

System 3: Bm^7 F^9 $F\#^{13}$ $F\#^7_5$ $F\#m^7$ $B^7_9/F\#$

System 4: Bm^7 $B^b m^7$ Am^7 D^7_9 $GMaj^7$ $C^{\#11}_7$ $F\#m^9$

System 5: B^{13} B^7_5 F^9 A^9_{sus4} A^7_5 $F\#^{13}$ $F\#^7_5$ $F\#m^7$ $B^7_9/F\#$

System 6: *To Coda* F^{13} F^7_5 A^9_{sus4} D^6_9 A^7_5 *D.S. à Coda* D^6_9 C^9 *Coda*

System 7: B^9 B^7_9 F^9 A^9_{sus4} D^6_9 C^9 A^9_{sus4} D^6_9 **Fim**

(Choro Vivo)

A

Um a Zero

Pixinguinha &
Benedito Lacerda

Chord progression for the first ending (measures 1-4): G7, C, G7, C7, C7/B.

Chord progression for the second ending (measures 5-8): F/A, Fm/A, C/G, D7, G7, G7.

Chord progression for the first ending (measures 9-12): C, G7/D, A7/C#, Dm, Fm6, C.

Chord progression for the second ending (measures 13-16): D7, G7, C, C, G, B⁰7.

Chord progression for section B (measures 17-20): G/B, G, D7, Am7.

Chord progression for section B (measures 21-24): D7, Am7, D7, G, G, B⁰7.

Chord progression for section B (measures 25-28): G/B, G7, C, C[#]7.

Chord progression for section B (measures 29-32): G/D, E7, Am7, D7, G.

1

Um a Zero (cont.)

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The bass staff contains chords and rests, while the treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1: Treble staff has a melodic line. Bass staff has rests (marked with a slash and a dot) in the first two measures, followed by Am⁷ in the third measure, and another rest in the fourth.

System 2: Treble staff has a melodic line. Bass staff has D⁷, D⁷/C, G/B, and D⁷/A.

System 3: Treble staff has a melodic line. Bass staff has G⁷, a rest, C, and C[#]o⁷.

System 4: Treble staff has a melodic line. Bass staff has G, Am⁷ D⁷, G, and G⁷.

System 5: Treble staff has a melodic line. Bass staff has C, G⁷, C⁷, C⁷/B^b, F/A, and F_m/A^b.

System 6: Treble staff has a melodic line. Bass staff has C/G, D⁷, G⁷, and a rest.

System 7: Treble staff has a melodic line. Bass staff has C, G⁷/D, A⁷/C[#], D_m, and F_m.

System 8: Treble staff has a melodic line. Bass staff has C/E, D⁷ G⁷, C, and F. A double bar line is present after the third measure, with a 'D' in a box above the fourth measure.

Um a Zero (cont.)

The musical score is written for piano in a 4/4 time signature. It consists of five systems of staves. The first system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with rests and a Gm7 chord. The second system continues the melody with chords C7, C7/E, F, and F Cm6/E. The third system features chords D7, Cm6, D7/AD, 7/F#, Gm7, and B°7. The fourth system includes first and second endings, with chords F/CD, Gm7, C7, and F, and a 'D.S. al Coda' instruction. The fifth system is the Coda, marked with a double dagger symbol, featuring a treble staff with a descending eighth-note line and a bass staff with a C chord.

BIBLIOGRAPHIE & ŒUVRES

Bibliographie

I / Ouvrages principaux :

DELFINO Jean-Paul, *Brasil : a música*, Marseille : Éd. Parenthèses, Coll. Eupalinos, 1998, 231 p.

VELASCO Renato, *La Guitare brésilienne*, Paris : Éd. Henry Lemoine, 2005, 104 p.

CASTILLO-FADIC Gabriel, *Musiques du XX^e siècle au sud du Rio Bravo : images d'identité et d'altérité*, Paris : Éd. L'Harmattan, Coll. Univers Musical, 2006, 473 p.

II / Ouvrages secondaires :

JACOBS Rémi, *Heitor Villa-Lobos*, Paris : Éd. Bleu Nuit Éditeur, Coll. Horizons, 2010, 176 p.

BEAUFILS Marcel, *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil*, Paris : Éd. Iheal & Est, 1967/1988, 200 p.

FLÉCHET Anaïs, *Villa-Lobos à Paris, un écho musical du Brésil*, Paris : Éd. L'Harmattan, Coll. Inter-National, 2004, 151 p.

Œuvres

Répertoriées selon l'ordre de mention dans le mini-mémoire.

Tom JOBIM, *Corcovado* (1960) – bossa nova

Donga & Mauro de ALMEIDA, *Pelo telefone* (1917) – samba de carnaval

Vinícius de MORAES & Tom JOBIM, *Chega de Saudade* (1958) – bossa nova

Vinícius de MORAES & Tom JOBIM, *Garota de Ipanema* (1963) – bossa nova

Caetano VELOSO, *É de Manhã* (1965) – bossa nova, canção

Tom JOBIM, *Wave* (1967) – bossa nova

Baden Powell & Vinícius de MORAES, *Canto de Iemanjá* (1969) – afro-samba

Œuvres (suite)

Baden Powell & Vinícius de MORAES, *Canto de Ossanha* (1966) – *afro-samba*

Heitor VILLA-LOBOS, *Suite populaire brésilienne* pour guitare (1910-1912)

Heitor VILLA-LOBOS, *Chôros No. 1* pour guitare (1920)

Heitor VILLA-LOBOS, *Chôros No. 2* pour flûte et clarinette (1924)

Ernesto NAZARETH, *Apanhei-te Cavaquinho* (1930) – *polka*

Pixinguinha & Benedito LACERDA, *Um a Zero (1 X 0)* (1946) – *chôro ligeiro*

Pixinguinha & João de BARRO, *Carinhoso* (1923/1937) – *chôro lento*

Renato VELASCO, *Variação de ritmos caipira* (2005) – *caipira*

Baden Powell & Vinícius de MORAES, *Berimbau* (1964) – *samba, capoeira*

Renato VELASCO, *Thème de capoeira* (2005) – *rythmes de capoeira*

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-------|
| INTRODUCTION | p. 4 |
| AVERTISSEMENT | p. 6 |
| CHAPITRE PREMIER <i>BOSSA NOVA</i> | p. 7 |
| <i>La violão gago de João Gilberto</i> | p. 8 |
| <i>Remarques sur le chant</i> | p. 14 |
| <i>Et après ? Les Afro-Sambas</i> | p. 16 |
| CHAPITRE DEUXIÈME <i>CHÔRO</i> | p. 19 |
| <i>Le choro, pau e cordas</i> | p. 20 |
| <i>Influences européennes et improvisation</i> | p. 20 |
| <i>Heitor Villa-Lobos et le choro</i> | p. 22 |
| <i>Une œuvre : Um a Zero</i> | p. 25 |
| CHAPITRE TROISIÈME <i>MUSICAS SERTANEJA & NORDESTINA</i> | p. 29 |
| Musica sertaneja | p. 30 |
| Musica nordestina | p. 31 |
| CONCLUSION | p. 32 |
| ANNEXES | p. 33 |
| BIBLIOGRAPHIE & ŒUVRES | p. 39 |