

ATTAL Samuel
B3 – Guitare Classique
Présentation du 28 mai 2019

Analyse : travail de fin d'année
Heitor Villa-Lobos, du choro traditionnel
brésilien à la musique moderne pour guitare

Conservatoire royal de Liège
Professeur : RENS Jean-Marie

Table des matières

PARTIE THÉORIQUE

<i>Introduction</i>	T1
I. Naissance et explications sur le chôro.....	T1
1. Origines et contexte général.....	T1
• Fuite de la couronne portugaise	
• Découverte et arrangements des danses de salon	
• Le chôro, un style d'interprétation	
2. Premières formations.....	T2
3. Descriptifs des principaux instruments.....	T3
1) La flûte.....	T3
2) Le cavaquinho.....	T3
3) La guitare.....	T4
a) La guitare six-cordes	
b) La guitare sept-cordes	
4) Le bandolim.....	T5
5) La clarinette.....	T6
6) Le pandeiro.....	T6
4. Transmission et caractéristiques traditionnelles.....	T7
• Apprentissage empirique et partitions	
• Radamés Gnatalli et Heitor Villa-Lobos : plus de précision, moins de liberté	
• Propriétés générales	
5. Improvisation.....	T9
• Variations de la mélodie	
• Travail sur l'accompagnement	
• Les fonctions des <i>baxarias</i>	
6. Conclusions et définitions.....	T10
• Résumé	
• Les trois significations du terme « chôro »	
• Le chôrinho	
• Les cultures du Brésil réunies	
7. Anecdote.....	T11
II. Heitor Villa-Lobos.....	T12
1. Biographie.....	T12
2. <i>Suite populaire brésilienne</i> : présentation.....	T14

PARTIE ANALYTIQUE

<i>Avant-propos</i>	A1
I. <i>Mazurka-Chôro</i>	A1
1. Aspects théoriques et usages.....	A1
2. Mélodie, mesure et articulation.....	A2
3. Analyse formelle et harmonique.....	A4
4. Particularités.....	A5
• Appoggiatures et notes ajoutées	
• Coda	
5. Une pièce purement instrumentale ?.....	A7
6. Conclusion provisoire.....	A7
II. <i>Scottisch-Chôro</i>	A7
1. Apparition et définition.....	A7
2. Découpe générale.....	A8
a) Les emprunts et accords glissés.....	A9
• Une influence externe	
b) Les cordes à vide.....	A13
3. Polytonalité ?.....	A18
4. L'organisation tonale des schottisch.....	A19
5. L'Étude 7 : une écriture résolument révolutionnaire.....	A21
6. Les lignes de basses.....	A21
7. Une interprétation surprenante.....	A22
8. Conclusion provisoire.....	A22
III. <i>Valsa-Chôro</i>	A23
1. Présentation.....	A23
2. Contrepoint, langage et harmonie.....	A24
3. Bilan harmonique.....	A27
IV. <i>Gavotta-Chôro</i>	A27
1. Définition et évolution.....	A27
2. Hypothèses.....	A28
3. Modernité.....	A29
• Cordes à vide et glissements parallèles	
• Sixte ajoutée et cordes à vide	
4. Effets uniques à l'instrument.....	A31
5. Conclusion partielle	A31
V. <i>Chôrinho</i>	A31
1. Une miniature du chôro.....	A31
2. Liberté rythmique ?.....	A32
3. Résumé du chôro.....	A33
Tableau synthétique final et réflexions personnelles.....	A35
Références.....	R1

ANNEXE DES ŒUVRES

Musique brésilienne et choro : partie théorique

Introduction

Avant de procéder à l'analyse de la *Suite populaire brésilienne* pour guitare seule, la première section de cet exposé s'attachera à expliciter divers aspects théoriques et historiques du *choro*, symbole primordial de la musique urbaine *carioca* (de Rio de Janeiro). Les pièces qui seront décortiquées plus loin se composent en effet uniquement de ce style ce qui en démontre l'importance et donc l'intérêt de s'y attarder quelques instants... L'Œuvre de Heitor Villa-Lobos comprend par ailleurs quatorze chœurs d'envergure !

I. Naissance et explications sur le choro

1. Origines et contexte général

Au début du XIX^e siècle, *João VI de Portugal* et la famille royale du Portugal s'exilent à Rio de Janeiro à cause de la menace des armées françaises de Napoléon I^{er}. C'est ainsi que la culture portugaise se retrouve pour la première fois propulsée au Brésil. Les danses de salon (mazurka, valse, polka...) très appréciées en Europe surviennent tout d'un coup en Amérique centrale.

Le choro s'est développé grâce à l'appropriation des danses européennes (et de la musique qui les accompagnait) par les communautés présentes à l'époque sur le sol brésilien. Il s'agissait majoritairement des peuples africains et, dans une moindre mesure, indiens.

Au départ, le choro exprimait la façon dont celles-ci interprétaient les musiques importées, avec la rythmique et le « groove » de la rue. On peut néanmoins la qualifier plus clairement grâce à la traduction du terme :

Choro (tiré du verbe *chorar* en portugais) signifie pleur ou plainte. Un peu comme *Saudade*, le mot semble assez vague mais s'approche fortement de la notion de nostalgie. Les musiciens reprennent à leur manière les musiques en vogue de leur époque, ***d'une manière pleurée ou sensible dite chorada***.

Guilherme Figueiredo apporte quelques définitions à propos de cet esprit si particulier :

« Quand le musicien jouait bien, qu'il interprétait avec un certain pathos, un certain sentiment spécial : il pleurait, il chorave. »

« Donc le mot *choro* symbolise un groupe qui fait un pleur, un pleur qui était plus ou moins presque toujours une sérénade. Or une sérénade : c'est un pleur sous la fenêtre de quelqu'un (cf. *Roméo et Juliette*). »

Les *chorôistes* constituaient donc des groupes qui faisaient de la musique collective pour pleurer sous les fenêtres des belles dames. »

« Le choro, c'est la façon brésilienne de pleurer dans la musique. »

« La musique brésilienne, elle parle toujours de souffrances... »

Villa-Lobos déclarait lui-même qu'il ne connaissait aucun **pays tropical aussi triste que le Brésil** et que tonalité et façon de jouer relevaient beaucoup de ce sentiment. Voici quelques réflexions de sa part :

« On a toujours le triste souvenir de son pays. Alors on chante de façon très triste à pleurer tout le temps. »

« Les indiens, ils sont aussi tristes. »

« [Dans] la chanson, le côté mélodique est très triste. »

« Les chanteurs de sérénade sont tristes. »

« Voilà le titre choro qu'on a donné au Brésil pour tous ces gens [brésiliens, portugais, espagnols et indiens]. »

*Les diverses affirmations proviennent de l'interview suivante : CAVALIER Jean-Louis, *Heitor Villa-Lobos, l'homme de Rio*, France Culture, 10 novembre 1979.

Maurício Carrilho (musicien de choro, guitariste, arrangeur et compositeur) a perçu comment la culture européenne s'est retrouvée parmi les classes sociales moyennes :

« Moitié du siècle dernier, le Brésil, dans sa classe la plus haute consommait de la musique européenne, il existait des orchestres de cordes jouant mazurkas, polkas, schottisch, vales... Dans la classe la plus basse il y avait les noirs, les mulâtres qui faisaient une musique très typique, très influencée par l'Afrique. Au milieu de ces deux classes il y avait des musiciens qui écoutaient cette musique européenne mais qui vivaient socialement avec les classes les plus basses. Ils écoutaient les musiques et essayaient de les jouer. De là surgit le mélange, les rythmes européens avec les rythmes africains. Les harmonies et la mélodie sont influencées par la musique européenne, c'est le début d'un processus de formation d'une nouvelle musique qui n'est ni la musique européenne, ni la musique africaine. »

Le populaire choro reflète donc finalement **une grande mélancolie** malgré l'apparent côté festif, convivial et virtuose qu'il affiche de prime abord... En réalité, **Villa-Lobos a composé sa Suite pour guitare alors qu'il séjournait à Paris animé par le « triste souvenir de son pays »...**

2. Premières formations

À l'origine, les groupes qui travaillaient la musique choro (nommés au départ eux-mêmes *choros*...) se composaient de la sorte :

- **La mélodie** était assurée par un instrument soliste. Au début, la flûte occupait systématiquement ce rôle avant l'engouement pour le bandolim.
- **L'accompagnement rythmique et harmonique** revenait aux deux guitares (six-cordes et sept-cordes).
- Le pandeiro, petit tambourin à cymbales, se chargeait du **soutient percussif** exclusivement rythmique.

Bien évidemment, les groupes chœurs ont varié les instruments qu'ils utilisent depuis le XIX^e siècle, et les formations ont par conséquent été modifiées. De nombreuses combinaisons s'enchaîneront à travers les générations successives de *chorões*, mais la base originelle du genre restera toujours préservée (malgré une instrumentation altérée).

Voici ci-dessous à titre indicatif des informations sur ces instruments typiques qui, **rien que par leurs timbres, leurs couleurs et leurs modes de jeu, garantissaient l'aspect populaire de la musique qu'ils proposaient.**

3. Descriptif des principaux instruments

*La plupart des renseignements détaillés ici proviennent du *Mémoire sur le choro* de Didier Biven.

1) La flûte

La flûte était le premier instrument soliste des groupes. Les textes de 1870 mentionnent au départ plutôt des flûtes en ébène à cinq clés. La flûte moderne de Böhm s'est imposée plus tard avec les musiciens classiques vers 1910 avant de finalement remplacer définitivement l'autre modèle à partir des années 1920. Batista Siquiera commente cette évolution :

« Autrefois, Rio vivait une légendaire rivalité entre ses plus notables virtuoses : Callado avec sa flûte en ébène, Reichert, musicien belge installé à Rio qui avait une flûte en argent. »

Batista Siquiera, *Tres vulto da M. B. P.*, p. 196.

Actuellement, la flûte conserve le monopole du rôle mélodique soliste au côté du bandolim ou de la clarinette.

2) Le cavaquinho

Le cavaquinho (fréquemment appelé *cavaco*), instrument de la famille du luth et d'origine portugaise, est un instrument d'accompagnement présent dans la plupart des musiques populaires au Brésil, plus particulièrement à Rio. Il est fondamental dans la samba et le choro. Il ressemble à une guitare et possède quatre cordes métalliques. Cet instrument est joué avec un médiator (*palheta*). Il existe au Portugal deux types de cavaquinho :

- Le *Minhoto* possède un manche de douze cases qui s'arrête à la caisse
- Le *Lisboa* bénéficie lui d'un manche de dix-sept ou de dix-neuf cases qui va jusqu'à la rosace

C'est ce dernier que les *chorões* exploiteront. Il reçoit l'appellation de *centro* (centre). Luciana Rabello explique ce terme :

« La définition est opportune, son action comme accompagnateur est de fait, centralisée entre les instruments de percussion et l'harmonie. »

Luciana Rabello, « Cavaquinho » dans *Roda de choro*, numéro 4, p. 6.

Après être resté pendant longtemps un instrument d'accompagnement, le cavaquinho est devenu, avec Waldir Azevedo dans les années 1950, un instrument soliste.



3) La guitare

L'instrument appelé en castillan *guitarra* était connu au Portugal sous le nom de *viola*. *Violão* signifie grande viola. Dans le premier groupe choro, on retrouve aux côtés de la flûte et du cavaquinho deux guitares. Ce nombre signifie déjà l'importance de cet instrument. C'est elle qui réalise à la fois l'harmonie et les basses. Le besoin de réaliser ces lignes de basses participe à la naissance d'une guitare à sept cordes. L'accompagnement s'organise généralement comme suit : la guitare six-cordes réalise essentiellement l'accompagnement harmonique et la guitare sept-cordes s'occupe essentiellement des *baxarias* (airs de basses entre mélodie et harmonie).

a) La guitare six-cordes

La guitare six-cordes est l'instrument nommé aujourd'hui « guitare classique ». Populaire dès les années 1820, Jean-Baptiste Debret écrit à son sujet :

« Il est de fait qu'au Brésil, la chaumière et le palais deviennent le berceau commun de la musique. Aussi y entend-on jour et nuit le son du marimba, de l'esclave africain, celui de la guitare ou de la mandoline de l'homme du peuple. »

Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque au Brésil*, Vol. III, p. 88.

La guitare est certainement l'instrument le plus populaire au Brésil. Elle trouvera naturellement sa place dans le choro. Les guitaristes ont par ailleurs longtemps été des musiciens qui accompagnaient uniquement à l'oreille. La guitare six-cordes joue un rôle qui peut changer suivant l'instrumentation. Lorsqu'elle joue avec une sept-cordes, elle réalisera une fonction harmonique. Les *baxarias* qu'elle fera seront subordonnées à la sept-cordes. En son absence, la réalisation des lignes de basses sera plus importante pour la six-cordes. Si le rôle de la guitare dans le choro reste essentiellement accompagnateur, il existe aussi dans cette musique un répertoire solo pour cet instrument.

b) *La guitare sept-cordes*

Si l'origine exacte de la guitare sept-cordes reste inexacte, il semblerait qu'elle ait intégré le choro grâce à China (frère de Pixinguinha) dans les années 1920. Cet instrument possède une basse supplémentaire. L'accord est celui de la six-cordes avec une corde grave supplémentaire en Do (ou très rarement en Si). La fonction de la guitare sept-cordes s'est modifiée avec le temps. Au début, China pinçait les basses des accords. Dans les années 1930, Tute commence à imaginer des *baxarias* plus mélodiques. Dino poursuivra cette évolution en créant des *baxarias* qui sont à la fois des contre-chants de la mélodie, des conductions harmoniques (*condução*) ou des relances. Celles-ci préparent les modulations, les enchaînements de phrases ou de parties. Certaines sont devenues dans l'interprétation de nombreux morceaux des obligations. Dans les choros traditionnels, les thèmes étant très dépendant de l'harmonie, il n'est pas rare de confondre *baxarias* et mélodies réelles. Certains compositeurs (dont Villa-Lobos) se servent d'ailleurs de cette ambiguïté. Dans le cinquième mouvement de la *Suite populaire brésilienne* : arpèges et gammes s'identifient-ils comme transitions ou cellules motiviques ?



4) *Le bandolim*

D'essence populaire, le *bandolim* (mandoline) était au siècle dernier un des instruments favoris dans la musique portugaise, tout particulièrement dans l'accompagnement des chansons (*modinhas*). Le bandolim sera cependant peu important dans les débuts du choro. Tout d'abord instrument d'accompagnement, il obtiendra ses lettres de noblesse grâce à l'arrivée à Rio en 1928 de Luperce Miranda. Avant la création du bandolim brésilien, trois types distincts se présentaient au Brésil jusque dans les années 1960.

- Le modèle napolitain avec le fond bombé
- Le modèle allemand à fond plat
- Le modèle portugais à fond plat et en forme de poire

Selon diverses sources, Jacob do Bandolim aurait créé le bandolim typiquement brésilien. Il diffère par la forme et la taille de sa caisse, supérieure aux autres versions. Cela lui confère un son plus puissant et brillant. Il reprend quand même la forme de la guitare portugaise. Cette nouvelle mandoline est aujourd'hui l'unique utilisée dans le choro. Elle garde l'accord traditionnel en quintes Sol-Ré-La-Mi et se pratique avec un plectre. Cet instrument est devenu un des plus représentatifs de la musique choro.



5) *La clarinette*

La *clarinete* [clarinette] fait partie des instruments solistes du choro. Issue de la musique militaire, elle était pratiquée par les *barbeiros*, premiers individus à former des groupes musicaux.

Voici pour information un extrait de l'ouvrage de Debret qui nous renseigne sur ces barbiers :

« Le maître barbier du Brésil est presque toujours nègre ou au moins mulâtre. Il est aussi capable de reprendre sur-le-champ une maille échappée à un bas de soie que d'exécuter sur le violon ou la clarinette, des valse ou des contredanses françaises, qu'il arrange, il est vrai, à sa manière... À peine sorti du bal, passant au service d'une confrérie religieuse, vous le voyez, à l'époque d'une fête, assis avec cinq ou six de ses camarades, sur un banc placé à l'extérieur du portail de l'église, exercer le même répertoire, à stimuler le zèle des fidèles que l'on attend dans le temple... ».

Jean Batiste Debret, *Voyage pittoresque au Brésil*, Vol. II, p. 50, 51.

6) *Le pandeiro*

Le *pandeiro* est une percussion, un cerceau en bois d'une hauteur de quatre à cinq centimètres (avec un diamètre d'environ vingt-cinq centimètres), appartenant à la famille des membranophones. Sa membrane est fixée sur un cadre cylindrique percé de six ouvertures complétées par des cymbales (*platinelas*) en métal ou en alliage qui viennent s'insérer dans cinq d'entre elles. Elles sont groupées par deux, séparées par une rondelle métallique. Le cerceau est monté d'une peau naturelle maintenue par un cerclage de fer fixé sur celui-ci à l'aide de plusieurs attaches. Les fixations peuvent se régler pour permettre des modifications de la tension de la peau (de chèvre ou de porc) afin d'accorder l'instrument. Le type de pandeiro présenté ici reste une exclusivité du choro. Il en existe d'autres, de tailles différentes, utilisant des peaux synthétiques, plus appréciés et adaptés pour la samba. La percussion propre au choro doit répondre au moins à deux exigences : être légère, afin de permettre une utilisation à des vitesses différentes, pendant une ou plusieurs heures. Les différents sons qu'elle produit doivent être équilibrés entre eux et avec les instruments qu'elle accompagne. Il faudra attendre la fin des années 1910 pour qu'elle devienne enfin la percussion si caractéristique du groupe.



Les six instruments détaillés plus haut constituent la quintessence du genre choro. La formation initiale *Choro Carioca* de Joaquim Callado (flûte, deux guitares et cavaquinho) résiste encore à l'ère du temps. Aujourd'hui, le pandeiro s'incruste fréquemment à l'organisation originelle. Le bandolim renforce lui maintenant quelques fois les vents, comme dans le groupe de Jacob do Bandolim : *Época de Ouro*.

Ainsi : les instruments simples utilisés valorisaient, de par leurs timbres et leurs couleurs, la sonorité populaire des morceaux joués (contrairement à ceux des plus fortunés, comme le piano). **L'exécution des musiques de danses sur ces instruments correspond en fait déjà à une refonte du répertoire par les chorões modestes de la rue.**

4. Transmission et caractéristiques traditionnelles

Le tout premier véritable choro « écrit » remonterait à 1863. Il s'agit de *Flor Amorosa* de Joaquim Callado.

En réalité, s'il fallut attendre si longtemps pour que cette partition fondatrice émerge, c'est parce que les chœurs se jouaient à l'origine sans aucune notation musicale ! Seuls les flûtistes savaient lire, mais les guitaristes par exemple (comme mentionné plus haut) accompagnaient uniquement d'oreille. La **transmission orale** restait fondamentale d'une génération à l'autre.

Les partitions traditionnelles exposent la mélodie de manière exhaustive, mais tous les accompagnements paraissent très incomplets... Seules les harmonies sont expliquées par des grilles d'accords, mais aucune rythmique n'est marquée... En outre, le rôle important de l'improvisation n'encourageait pas à améliorer la précision des compositions.

Cependant, sous l'impulsion de Radamés Gnattali, le choro (dont la transmission et l'interprétation se basait jusqu'alors énormément sur l'écoute et le repiquage) s'inspirera d'exigences plus proches de la musique classique, avec par exemple des arrangements beaucoup plus écrits et complets, et ne sera plus uniquement joué dans les *rodas de choro*s de façon spontanée.

Gnattali permettra de plus aux instruments de dépasser leurs fonctions habituelles. Le cavaquinho et la guitare qui se contentaient d'accompagner les instruments mélodiques se sont ainsi retrouvés projetés au rang de soliste.

L'ensemble des pièces de Villa-Lobos témoignent de cette maturation de l'écriture. **Il a composé de manière « classique » et extrêmement détaillée des musiques traditionnelles.** Les libertés des premiers morceaux disparaissent et les musiciens se doivent maintenant de jouer au moins toutes les notes...

Nous verrons malgré tout que certains interprètes réussissent à se détacher des œuvres du guitariste, sans pour autant les dénaturer, et à rendre le caractère volatile initialement présent.

Certaines propriétés définissent assez adéquatement le chôro :

- **Le rythme de syncope dans le temps** (« syncopette »), avec une insistance sur la dernière double-croche (retrouvé également dans la samba). Selon Maurício Carrilho et Zé da Velha, cette figure double-croche-double est exécutée d'une manière proche du triolet. La **croche pointée-double** apparaît également fréquemment.
- L'articulation des thèmes après le temps [fort] (souvent sur la seconde double-croche) par l'utilisation abondante de la syncope.
- La fusion du **saut de sixte**, d'un chromatisme et d'un arpège dans l'élaboration des motifs.
- L'anacrouse initiale, composée le plus souvent de **trois doubles croches** (de temps en temps une seule, rarement sept).
- La mesure en 2/4 héritée de la polka.

Voici déjà quelques débuts de morceaux offrant ces premières marques de fabrique :

SANDIM (A.), *Flor de abacate*



DO BANDOLIM (J.), *Vibrações*



FERREIRA (A.), *Chorando baixinho*



- Une organisation générale tripartite avec une découpe symétrique des parties et des carrures régulières pour les multiples propositions, issues de la danse. Introduction et/ou coda peuvent compléter la pièce.
- La forme de rondo, de refrain-couplet (couramment AABA ou AABBACCA).
- L'utilisation de **gammes et d'arpèges** dans l'élaboration des mélodies.
- Une organisation tonale récurrente en fonction du mode. I – VI (relatif mineur) – IV (ton de la sous-dominante, majeur) en majeur. I – III (relatif majeur) – I (ton homonyme majeur) en mineur (cf. tableau ci-après).
- Une conclusion du morceau par l'arpège de l'accord de tonique.

Partie A	Partie B	Partie C (Trio) [Syncoptes]
I (degré majeur)	V (degré majeur) VI (relatif mineur)	IV (degré majeur)
I (degré mineur)	III (relatif majeur)	VI (degré majeur) I (ton direct)

Remarque : Pour les secondes sections des œuvres majeures on retrouve occasionnellement le ton de la sous-dominante, ou le ton homonyme minorisé, mais cela demeure assez rare...

Une vaste majorité de chœurs utilise également les rythmes de la polka, qui demeure considérée aujourd'hui comme **racine principale du genre**. Évidemment, il s'agit de rythmes « arrangés » et revus par les communautés africaines. Diverses formules d'autres genres plus locaux se présentent aussi comme celles du *maxixe*, du *baião*, et même du *tango brasileiro*.

5. Improvisation

L'improvisation dans la musique choro paraît libre, sans codes ou exigences, ni stéréotypes. Elle s'adaptera nécessairement aux différents instruments et à la place qu'ils occupent dans le groupe.

Aux solistes sera confiée l'improvisation sur la mélodie. Ils utiliseront traditionnellement le procédé de thème et variations. Les notes polaires de la mélodie peuvent alors être ornées de figuration (retards ou anticipations) pour enrichir le rythme du morceau. La transposition à l'octave est aussi fréquemment utilisée. Ainsi, au moment d'une reprise : **un thème ne reviendra jamais comme il aura été exposé lors de la première écoute**. En plus de ces rajouts, proche du matériel thématique initial, les musiciens peuvent proposer de solos de quatre ou huit mesures (comme dans le jazz), plus éloignés de la pièce. Chaque grande partie (A, B et C) sera alors assurée par un instrument différent. Malheureusement, **à cause des partitions classiques [trop] écrites, on entend hélas énormément de reprises textuelles**, notamment dans les pièces de Villa-Lobos...

Les accompagnateurs improvisent également en changeant les formules rythmiques de leurs parties. Les diverses combinaisons envisageables pour chaque genre autorisent le cavaquinho et la guitare à soutenir les autres instruments différemment.

La *baxaria* porte plusieurs fonctions essentielles pour le choro. Cette ligne de basse improvisée assure la basse du morceau bien sûr, mais aussi des contre-chants qui amènent des modulations et assemblent de manière cohérente les différentes sections d'un choro. Certaines jonctions sont même devenues irremplaçables dans de multiples compositions. Son immense importance a incité certains musiciens à la relever pour la préciser au côté de la mélodie (comme dans *Urubatã*). D'abord confié à l'ophicléide, Pixinguinha (considéré comme le maître du choro et surtout de la *baxaria*) la reprendra au saxophone avant qu'elle ne passe à la guitare (sept-cordes). Si deux guitares assurent les *baxarias* : elles les joueront parfois simultanément à distance de sixte.

Cette voix grave occupe donc plusieurs rôles :

- Elle introduit le morceau et crée la liaison entre les grandes parties (par exemple dans *Sofres porque queres*) et devient alors obligatoire.
- Elle connecte les différentes phrases musicales (propositions) en renforçant l'harmonie grâce à ses contre-chants. Dans ce cas, elle est rarement écrite.
- Elle se comporte comme un contre-chant improvisé indépendant.

En raison de ces nombreux atouts (et aussi de la richesse de certaines d'entre elles) : ***il n'est pas rare de les confondre avec le véritable thème ou de penser qu'elles sont complètement composées !***

6. Conclusions et définitions

En conclusion : lorsque que le chôro est évoqué, c'est généralement en référence à la première musique populaire instrumentale citadine du Brésil. Il s'inspire directement de la **polka** et, comme elle, adopte une structure tripartite et une mesure à deux temps. Apparu à la fin du siècle dernier, d'abord à Rio de Janeiro puis ensuite dans d'autres grandes villes, il est justement qualifié de *carioca*. Cette musique est pratiquée à la fois par des musiciens amateurs et professionnels appelés chorões (petits fonctionnaires métis issus principalement des classes moyennes) pendant des fêtes appelées *rodas de chôros*. On l'entend également dans les *rodas de sambas* en raison de sa proximité avec la samba (destinée néanmoins à des classes plus modestes). Les formations qui pratiquent le chôro ont changé avec le temps mais conserveront toujours une mélodie, un accompagnement rythmique et harmonique, des lignes de basses (baxarias) et un accompagnement exclusivement rythmique.

Musicalement, le mot *chôro* revêt trois significations distinctes, qui occasionnent parfois quelques confusions.

- ❖ D'abord : il sous-entend ***une formation instrumentale composée d'instruments populaires*** qui joue à sa façon des musiques venues d'Europe.
- ❖ Par extension, il est ensuite devenu ***le répertoire musical joué par cette organisation spécifique***. Celui-ci se compose de nombreux genres comme la *polca*, le *maxixe*, la *valsa*, le *chôro*...
- ❖ Le terme *chôro* désigne donc aussi ***le genre musical principal qui appartient à ce répertoire***. À l'intérieur de ce genre, il existe divers styles de chôros : le chôro lent, de caractère romantique appelé *chôro-canção*. Le *chôro médio*, d'un tempo moyen et le vif *chôro ligeiro*.

Enfin, on peut parler du chôrinho qui est un chôro plus « léger », avec une écriture peu complexe. Généralement d'une harmonie plus simple (basée sur l'alternance des fonctions de tonique et de dominante), il se prête bien à l'improvisation dans les *rodas de chôros* (comme *Vale tudo* de Jacob do Bandolim, ou le plus récent et moderne *Chorinho* de Lyle Mays de 1988).

Le lien ci-dessous renvoie à une performance qui dégage bien les impressions d'improvisation, de liberté et de convivialité :

Lyle Mays – Chorinho (live) (YouTube) : <https://www.youtube.com/watch?v=AfevSOxTgP8>

Remarque : les instruments actuels entendus ici se réfèrent plus au jazz qu'au tumulte de la rue...

Progressivement, les *chorões* s'approprièrent les musiques de danses européennes et leur conféreront une nouvelle identité suite à leur façon si particulière de les interpréter.

Le choro représente la synthèse harmonieuse **des divers métissages et cultures** apportés à Rio par les nombreuses vagues d'immigrations du XIX^e siècle. Ainsi : **aucun modèle figé ne peut s'établir**, comme Villa-Lobos l'expliquait à Stravinsky en lui affirmant que ses choros (et leurs formes) dépendaient grandement de son imagination...

7. Anecdote...

Il existe un élément crucial et indissociable de toute prestation musicale, **c'est la présence d'une bonne table pour les musiciens !**



II. Heitor Villa-Lobos

1. Biographie

Fils de Raúl (d'origine espagnole) et Noemia (d'origine indienne) Villa-Lobos, Heitor Villa-Lobos naît au Brésil à Rio de Janeiro le 5 mars 1887. Son père, un écrivain très cultivé, travaillait à la bibliothèque municipale. Bon musicien amateur, il initiera son fils à la musique grâce au violoncelle. Celui-là apprendra également la clarinette et le piano plus tard, ***mais son attirance pour la guitare ne cessera de s'accroître avec l'âge***. Il recherchera rapidement ***la compagnie des musiciens de rue : les chorões*** ! La mère du futur compositeur reprendra son éducation après la mort prématurée de son époux et essaiera de pousser son enfant vers la médecine, mais celui-ci fréquentera obstinément la rue et ses artistes, et se dévouera uniquement et totalement à la musique. (Il travaillera d'ailleurs en tant que musicien indépendant dès ses seize ans).

C'est essentiellement en autodidacte qu'il aborde la composition et les grands maîtres du passé, dont il déchiffre les partitions (avec un intérêt particulièrement marqué pour la musique de J. S. Bach). Vers 1905, en vendant des livres rares de son père, il parvient à entreprendre ***une longue épopée à travers le Brésil pour découvrir toute la culture et le folklore musical de sa patrie*** auquel il vouait une « folie d'amour » sans borne. Il découvre les coutumes et rites des indiens et des cabocles de l'Amazonie, les rythmes des Noirs de Bahia et énormément de chants populaires urbains et ruraux. Son but, déjà à cette époque, visait à exprimer la nature particulière de l'âme musicale brésilienne.

Il reviendra à Rio et s'inscrira à l'Institut National de Musique mais sera vite révolté par l'enseignement qu'il jugera trop conventionnel. ***Il poursuivra alors encore ses voyages en 1907*** au cœur de son pays et de ses racines pour recueillir plus de thèmes folkloriques.

Après ses dernières aventures achevées vers 1915 : Villa-Lobos commence à organiser des concerts pour promouvoir sa musique qui révolte les conservateurs de Rio. Néanmoins, elle attire certains visiteurs étrangers célèbres comme Darius Milhaud en 1917 et Arthur Rubinstein, séduit dès son arrivée en 1918. La fascination du pianiste pour l'Œuvre du jeune brésilien, marquée par la prédominance du chant populaire, est immédiate. Il devient son interprète, lui présente des mécènes et lui permettra surtout de partir découvrir Paris et l'Europe.

En 1922, lors d'une semaine consacrée à l'art moderne à São Paulo (*Semaine d'Art Moderne*) : Villa-Lobos affirme définitivement sa volonté de ***rompre avec toutes les traditions dépassées enseignées et se produit en tant que violoncelliste et propose son style personnel provoquant « dissonant »***. Il crée véritablement scandale et s'expose comme représentant majeur de l'avant-garde.

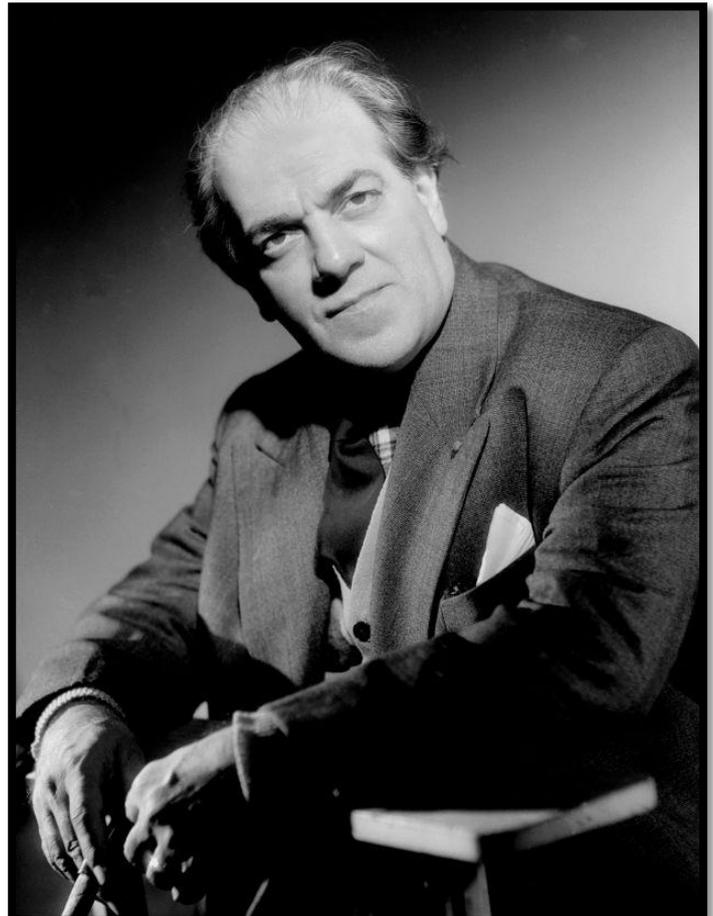
Il atteint Paris avec le soutien de Rubinstein un an plus tard. Il fréquente de nombreux artistes reconnus (Florent Schmitt, Pablo Picasso, Fernand Léger, Edgard Varèse...) et découvre la musique française de l'époque avec les œuvres de Claude Debussy, Albert Roussel, Maurice Ravel, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc... et s'imprègne de leurs méthodes de composition.

Lorsque se termine son séjour parisien en 1930, Villa-Lobos s'installe finalement à São Paulo à la demande du gouverneur du Brésil. Le compositeur jouissant maintenant d'une grande renommée entame une carrière pédagogique et remanie l'enseignement dispensé à l'école pour les enfants (dès la maternelle) ! Il compte bien inclure dans les programmes scolaires, au même titre que les mathématiques ou le portugais, la musique (plus précisément **le chant choral polyphonique**) et en contrôler l'apprentissage rigoureux.

Devenu directeur de l'éducation musicale de Rio de Janeiro, il inaugure le Conservatoire National de Chant Orphéonique (1942) et l'Académie Brésilienne de Musique (1946) dont il devient le premier président. Étrange pour quelqu'un obstinément opposé à toute forme d'académisme...

Dans les années 1940, Villa-Lobos atteint sa période de triomphe international : il entreprend des tournées pendant plus de dix ans partout dans le monde. Il effectue à ce moment plusieurs voyages aux États-Unis pour y promouvoir ses pièces et les diriger. On célèbre pour lui une grande fête en 1957 à New York alors qu'une « année Villa-Lobos » est officiellement décrétée au Brésil.

Il décède le 17 novembre 1959 dans sa ville d'origine, dans le pays le plus cher à ses yeux, en laissant un patrimoine musical impressionnant et en rappelant au Brésil l'inépuisable richesse de son folklore. **La musique de Villa-Lobos incarne parfaitement la notion de nationalisme musical culturel.**



2. Suite populaire brésilienne : présentation

Dans la première moitié du XX^e siècle, Heitor Villa-Lobos profite d'une période extrêmement féconde pour la guitare classique qui connaît un engouement presque ininterrompu depuis le XIX^e siècle à Paris, où il réside alors. De nombreux musiciens sensibles à cet instrument y passent (Emilio Pujol, Manuel María Ponce, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo...). En réalité : il semble que **sa rencontre avec Andrés Segovia vers 1923** l'incitera à intensifier ses compositions pour son instrument fétiche. Les deux artistes collaboreront jusqu'en 1937.

Il décide de concevoir deux projets musicaux antagonistes avec d'une part les modernes *Douze Études* et d'autre part *la Suite populaire brésilienne*, qu'il crée d'après **son expérience de musicien de rue et l'influence des chœurs omniprésents du Brésil, qu'il jouait et entendait continuellement**.

C'est entre 1923 et 1928 que cette œuvre émerge pour la première fois dans sa totalité. Bien que les cinq pièces qui la constituent s'unissent en une véritable entité : il faut remarquer qu'elles n'ont pas été composées à la même période. Les deux premiers mouvements surviennent vers 1908, tandis que les deux suivants datent de 1912, alors que le dernier remonte lui à 1923 d'après les indications de Villa-Lobos. Pourtant : ce n'est qu'en 1955 que l'éditeur Max Eschig publiera l'entièreté de la *Suite*, une fois que le compositeur l'aura revue jusqu'en 1948. Vingt ans plus tôt, elle comportait en effet seulement quatre sections avec une *Valse-Chôro* tout à fait inédite !

Tous les éléments étayés précédemment apparaissent de manière lumineuse dans la *Suite populaire brésilienne* : **mesure binaire, principe du refrain-couplet, rythmes typiques, nostalgie et tristesse des mélodies brésiliennes, importance des danses européennes, inspiration de la rue...** Malheureusement, le travail polyphonique et l'aspect contrapuntique restent assez bornés à cause des limites techniques de la guitare, condamnée à traduire seule une musique d'ensemble...

Suite populaire brésilienne : analyse

Avant-propos

Cette section du travail va à présent tenter d'expliciter diverses spécificités de la *Suite populaire brésilienne* en abordant certains aspects strictement analytiques de l'œuvre, puis en les connectant un maximum avec l'instrument pour lequel elle a été composée (et donc avec sa technique si particulière).

Dans chacun des mouvements (tous plus ou moins marqués par la métrique, l'organisation rigoureuse de la danse et les fondements de la syntaxe tonale), quelques « extravagances » et originalités seront pointées et montreront comment Villa-Lobos est parvenu à élargir la stricte tonalité, par des moyens quasiment inconnus et inemployés des compositeurs guitaristes de son époque.

Les formes et les structures globales des pièces seront aussi confrontées avec celles que les *chorões* avaient établies au début de l'élaboration de leur répertoire.

I. Mazurka-Chôro

1. Aspects théoriques et usages

Voici pour débiter quelques explications théoriques et historiques quant au mouvement qui inaugure la *Suite* pour guitare seule :

La mazurka (genre mineur du chôro en tant que répertoire) est une danse à trois temps riche et variée d'une exécution difficile, ce qui explique sans doute l'engouement réservé qu'elle provoqua...

Voici comment la définit le *Guide des genres de la musique occidentale* :

« Apparue au XVI^e siècle, la *mazurka* est une danse polonaise de couple (4, 8, 12, ou en nombre illimité), à 3 temps (3/4 ou 3/8), comportant un premier temps au rythme pointé, des accents sur les 2^e et 3^e temps, de fréquents triolets et de grands sauts mélodiques. Primitivement fondée sur un enchaînement improvisé de figures dansées par un couple meneur, ses différents pas présentent une grande diversité d'accentuations, par exemple plusieurs frappes de pieds au sol par les hommes. Elle devient également un genre instrumental au XVII^e siècle, tandis que la danse se répand en Europe au XVIII^e siècle. Simplifiée et édulcorée lors de son succès français au XIX^e siècle, en tant que danse de bal ou de ballet, elle prend la forme du quadrille, fixe le nombre de couples et l'enchaînement des figures, et elle est parfois adaptée à d'autres danses (*cotillon, polka-mazurka, valse-mazurka...*). »*

*DE MONTALEMBERT Eugène, ABROMONT Claude, « Mazurka » in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2010, p. 669.

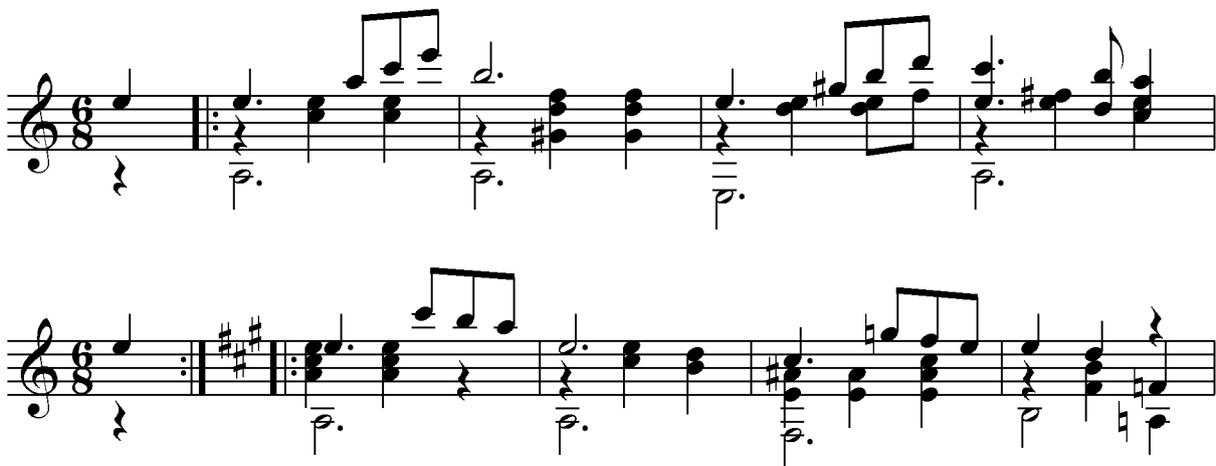
Arrêtons-nous un instant sur ces différentes considérations, que la pièce de Villa-Lobos valide tout à fait :

- La mesure est en 3/4
- Le premier temps de la mesure utilise un rythme de noire pointée
- Les noires d'accompagnement paraissent effectivement assez importantes
- Les larges intervalles et les triolets de la mélodie se distinguent aisément
- (La mazurka est couplée à un autre genre)

2. Mélodie, mesure et articulation

Malgré l'apparente adhésion du compositeur aux règles, il convient de noter quelques subtilités.

Premièrement, en faisant abstraction de la seconde grande partie, la mesure en 3/4 semble extrêmement ambiguë, et peut-être même inappropriée... Si la voix de remplissage, avec ses noires et ses croches groupées par deux, appartient définitivement à la mesure indiquée, la mélodie semble elle largement s'en détacher. En écoutant uniquement celle-ci sans regarder la partition (et sans même accentuer exagérément les croches en contretemps) : qui pourrait blâmer un auditeur de sentir une organisation binaire de 6/8 dans les sections A et C ? Voici des amorces de réécritures préservant l'intégralité des rythmes ! ***Ce changement de mesure retentira cependant fortement sur l'articulation et l'interprétation...***



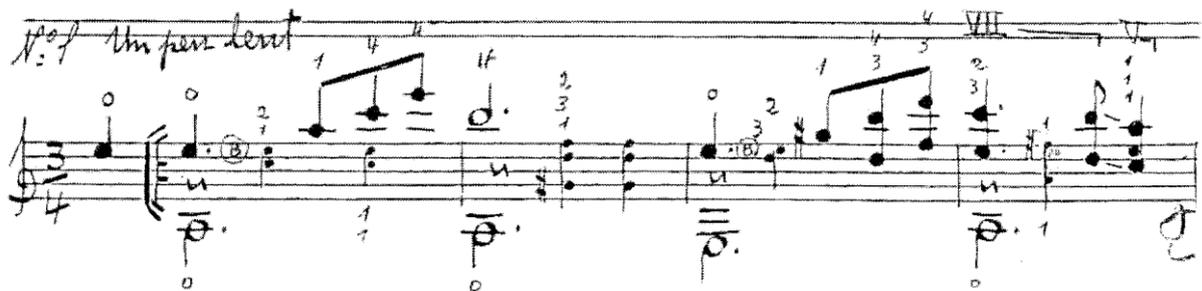
Avec une telle indication de mesure, la seconde noire d'accompagnement doit absolument être pincée délicatement, et rester à l'arrière-plan pour ne pas troubler la voix supérieure et son lyrisme.

L'ouvrage théorique consulté marque cependant « ***des accents sur les 2^e et 3^e temps*** », et le compositeur opte réellement pour une mesure ternaire... Un arrangement du refrain permet de dégager plus explicitement l'autre chant envisageable :



Dès lors : l'accompagnement rythmique, avec son premier accord, pourrait lancer le thème. Même si cela semble paradoxal, de nombreuses interprétations laissent supposer cette possibilité. Le soprano démarrant par ailleurs sur un Mi, son rapprochement (voire sa fusion) avec la deuxième voix ne sème que davantage le doute...

Dans le manuscrit autographe de 1928 : Villa-Lobos, en copiant ses notes avec des épaisseurs différentes selon leur « poids sonore », divulgue finalement la solution par sa graphie. Il recourt souvent à ce système, comme dans *Rudepoëma*, où on repère comme prescription : « ***tout ce qui est gravé en grosses notes doit être mis en dehors*** ».



À mon avis, il a souhaité instaurer cette confusion métrique pour rendre hommage au quadrille (systématiquement écrit avec une mesure binaire) qui avait été supplanté par la polka avant de disparaître du répertoire choro, et d'être complètement abandonné par les musiciens vers les années 1910. Le livre cité plus haut rappelle par ailleurs que la mazurka « prend la forme du quadrille » ce qui suppose une certaine parenté entre les deux danses.

Poursuivons la lecture du *Guide* :

« Elle emprunte son nom à celui des habitants de la région de Mazovia (centre de la Pologne, en polonais *Mazowse*), les *Mazur*. *Mazurka* est au départ un terme générique désignant plusieurs danses (*mazurek*, modérée ; *obracany*, « danse où l'on tourne » ; *drobny*, « la petite danse » ; *oberek*, rapide et tournoyante, à 3/8 et ornée ; *kujawiak* ou *okr a gly*, « ronde », lente et lyrique ; *obertas*, rapide), elles-mêmes variantes régionales et dérivées de l'ancienne *polska*, et dont le tempo peut varier de 120 à 180 (voire plus) à la croche. Elle comprend entre deux et quatre parties, chacune de 6 ou 8 mesures (la dernière en comporte 6), et est accompagnée par la *douda*, cornemuse polonaise (appelée *doudy* en Tchéquie et en Slovaquie), qui tient un ou deux bourdons (« tonique », ou « tonique » et « dominante »).

Elle est illustrée en tant que genre instrumental dès le XVII^e siècle, et employée dès le XVIII^e siècle dans des messes, symphonies d'église, ballets ou opéras. La danse elle-même se répand en Allemagne au XVIII^e siècle, puis dans le reste de l'Europe (y compris la Russie), aux États-Unis et jusqu'aux Antilles françaises. En tant que danse européenne de bal ou musique instrumentale de salon, elle prend tout son essor au XIX^e siècle en France, plus précisément à partir de la Monarchie de Juillet (1830 – 1848). »

Comme le montrera plus précisément la découpe formelle : on retrouve aussi dans l'œuvre de Villa-Lobos des carrures régulières et rigoureuses. Le tempo vif décrit convient également à son interprétation (sans pour autant placer le guitariste dans une situation trop « tendue »).

Le bourdon omniprésent des mazurkas originelles ne paraît en outre pas sans intérêt. Il confère un caractère populaire à cette musique. Cette caractéristique a sans doute incité Villa-Lobos à l'imiter, grâce aux cordes graves Mi et La de la guitare (les blanches pointées jalonnant toute la pièce), pour obtenir un rendu similaire. Personne n'ignore en effet à quel point l'esprit populaire brésilien émane de toute sa musique !

Ci-dessous se trouvent quelques citations (provenant d'une interview de radio*) rappelant la passion qui l'animait à l'égard de son pays :

« Je n'écris pas dans un style dissonant dans le simple but d'être moderne. Ce que j'écris est la conséquence directe de mes études, de la synthèse que j'ai atteinte afin d'exprimer la nature particulière de la culture brésilienne. J'ai opposé mes études au patrimoine de la musique occidentale et j'ai fini par parvenir à un certain équilibre, au sein duquel est représentée l'individualité de mes idées. »

« C'est pourquoi je suis devenu l'esclave profond de la vie du Brésil et des choses de ce pays. Mais comme je n'ai ni le don de la parole, ni celui de la plume mais celui du rythme : j'ai transposé en son(s) et en rythme(s) cette folie d'amour pour ma patrie ! »

*CAVALIER Jean-Louis, *Heitor Villa-Lobos, l'homme de Rio*, France Culture, 10 novembre 1979.

3. Analyse formelle et harmonique

L'organisation ne relève ici d'aucune fantaisie. La structure de base emprunte la forme du rondeau. Deux parties distinctes et contrastées (l'une de huit mesures et l'autre de seize mesures) relayent un refrain (de huit mesures). Une coda (de douze mesures) viendra finalement achever l'œuvre.

Voici le tableau qui régit sa structure :

Refrain A	Partie B	[A]	Partie C	[A]	Final (Coda)
Anacrouse / 8 mesures	8 mesures		16 mesures		12 mesures
La mineur	Do Majeur		La Majeur		(La mineur)
I^{er} degré	III (relatif majeur)		I^{er} degré majeur		I

Remarque : l'anacrouse initiale pourrait s'apparenter à une très brève introduction, comme on en retrouve souvent dans les chœurs.

Chaque section, excepté le final, est répétée :

|| : A : || : B : || : A : || : C : || : A : || Final ||

Habituellement, les chœurs traditionnels de forme tripartite ne jouaient le refrain une seconde fois seulement lors de sa première exposition :

|| : A : || : B : || A || : C : || A || (Final) ||

On observe donc déjà dans le placement des reprises chez Villa-Lobos un élargissement, une retouche de la structure originelle.

Ici, les grandes tonalités reprennent parfaitement celles pratiquées dans les chœurs typiques mineurs, c'est-à-dire la fonction I (mineure), le relatif majeur puis le retour de la fonction de tonique, mais dans le ton homonyme. (Le VI^e degré vient parfois la substituer pour la dernière partie).

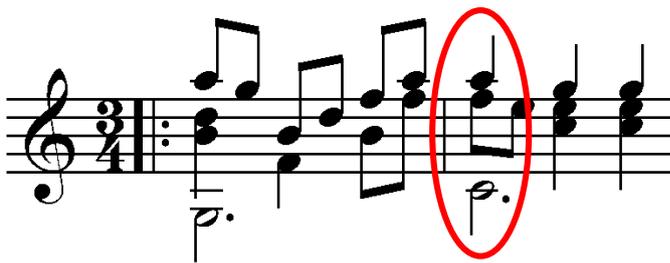
4. Particularités

Le rythme harmonique de la pièce fonctionne par mesure. Chacune défend un degré auquel s'imisce, bien sûr, de la figuration. C'est elle qui viendra colorer, enrichir et élargir le langage tonal.

- Appogiatures et notes ajoutées

On remarque dès ce premier mouvement que les tensions présentes dans les accords (utilisées principalement en tant que « notes d'approche accentuées ») correspondent en réalité à des **sixtes**. L'exemple le plus frappant se situe à la quatrième mesure avec le premier degré mineur (La) coloré par la sixte majeure de l'accompagnement ! On discerne également une forte présence de neuvièmes majeures.

Lorsque la partie B survient, à la dixième mesure, Villa-Lobos remanie un procédé bien connu des jazzmen : il s'agit de l'accord « sus4 », où la quarte retarde la tierce de l'harmonie. Le compositeur résout néanmoins ici le Fa, au lieu de suspendre complètement la médiane... Ce passage s'analyse par des simples appogiatures de rythmes différents. Précisons en plus l'appogiature de la quinte par la **sixte** à la voix mélodique.



À la mesure 15, le Mi de l'accord du V^e degré s'explique lui encore comme **sixte ajoutée** puisqu'il ne se résout pas, en dépit de la pression de la position de sixte-et-quarte...



- Coda

Le final se résume par une alternance de cadences plagales IV-I sur lesquelles une mélodie se dégage. Les accords de cette section sont tous des accords de quartes.

Les uns se composent d'un triton et d'une quarte juste (donnant un intervalle de septième majeure), les autres de deux quartes justes (formant une septième mineure).

En fait : Villa-Lobos se sert d'un schéma confortable à la guitare pour la main gauche et le glisse plusieurs fois, en gardant cependant toujours les mêmes harmonies à la basse. Ainsi, avec une emprunte pourtant identique : les notes ajoutées s'altèrent. Elles se comprennent autrement d'un temps à l'autre, et agrémentent différemment les fonctions I et IV.

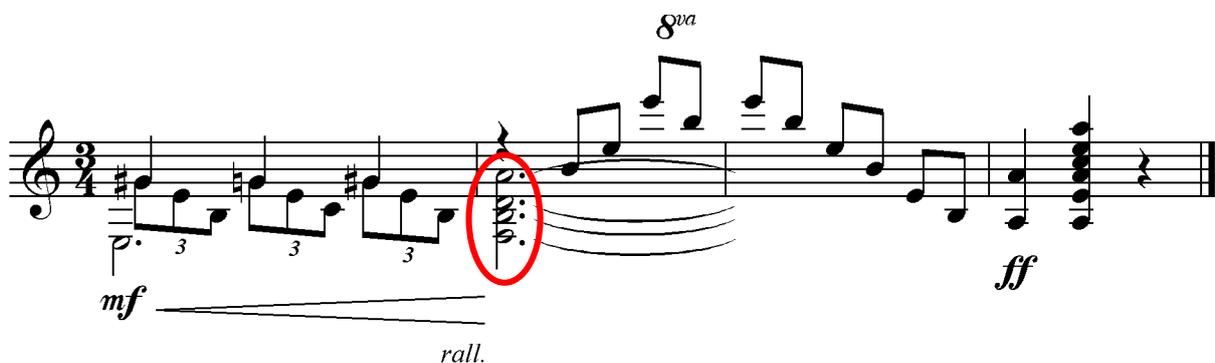


Les diverses interprétations possibles de la figuration ne seront ici pas abordées, mais on notera tout de même que l'on pourrait envisager les accords comme superstructures des fonctions et résultats de phénomènes harmoniques.

Les basses graves La et Ré produisent naturellement leurs séries harmoniques et en réalité : les notes aiguës des accords (et de la mélodie) ne sont que des harmoniques très éloignées appartenant à leurs spectres et ne gênant aucunement les progressions IV-I (vu l'écart entre les registres). Les consonances de quintes et de tierces sur les premiers temps rassurent encore davantage l'oreille. Peut-être vaudrait-il alors mieux éviter d'identifier des notes étrangères...

Enfin, dans les dernières mesures, un changement de fonction très surprenant surgit. Une sorte de cadence rompue. Mais il s'agit non pas de l'enchaînement usuel V – VI, mais V – IV (très courant à l'époque baroque) ! Ce subtil détournement et la morphologie de septième d'espèce de sixte-et-quinete de l'accord de Ré **augmentent l'effet de surprise que cet « accident » doit provoquer !**

On comprend dès lors aisément pourquoi un ralenti et un crescendo sont demandés...



La liquidation par répétition des croches Si-Mi dissipe le IV^e degré et laisse sous-entendre la dominante, préparant la conclusion en La mineur. Les résonances de l'accord s'estomperont par ailleurs naturellement en raison de la nature de la guitare. Un travail instrumental pourrait cependant possiblement préserver la force et la sonorité imposées par ce IV^e degré et assurer une grande cadence plagale finale (en favorisant des harmoniques à la main droite par exemple).

Remarque : Le Sol^b s'analyse comme broderie inférieure du Sol[#] est devrait par conséquent plutôt s'orthographier Fa[#]. Villa-Lobos opte sûrement pour cette notation afin de faciliter le déchiffrage.

5. Une pièce purement instrumentale ?

Pour cette première danse, comme pour la quatrième (gavotte), Villa-Lobos ne néglige pas **les éventuels artistes qui danseraient sur sa musique**. Au même titre que dans les *Ländler* de Schubert : sections, propositions et carrures se plient au service des acrobates. Symétries et découpes binaires leur certifient de ne pas trébucher... Les fonctions choisies et le rythme harmonique évoquent aussi l'évidence des danses traditionnelles autrichiennes.

Quant à la simple mélodie : elle déploie majoritairement l'harmonie par des arpèges (de la même façon que dans le *Ländler D. 679/2* en Mi^b Majeur de Schubert). Le medium reprend lui l'accompagnement typique en trois temps des valse populaires.

6. Conclusion provisoire

Malgré la concision et l'apparente simplicité du morceau (avec un motif/rythme de base tellement redondant), Villa-Lobos propose dès le commencement de sa *Suite* un aperçu de l'univers sonore qu'il développera tout au long de celle-ci. La figuration si scrupuleusement choisie et la technique spécifique de la guitare enrichissent grandement ce qui aurait pu se réduire à une simple danse folklorique.

La liste ci-dessous reprend les aspects captivants découverts :

- ❖ L'importance des **sixtes** (mineures et majeures) et des neuvièmes comme notes étrangères
- ❖ Le développement des accords de quartes et des positions glissées (cf. *Schottisch-Chôro*)
- ❖ Une étonnante cadence évitée
- ❖ Une **grande considération pour les danseurs** théoriquement présents

II. *Schottisch-Chôro*

1. Apparition et définition

La schottisch (parfois *chotis*, *chote*, *xotis*, *xotes*...) apparaît au Brésil le 28 juin 1851 au théâtre de Rio (cf. Batiste Siqueira, *Tres vultos historicos da musica brasileira*, p. 168.). Cette danse de salon arrivée après la polka ne connaîtra jamais un aussi grand succès, même si elle n'est qu'une forme plus modérée de celle-ci... L'ouvrage de Siqueira fournit quelques justifications :

« Même quand elle est devenue populaire, à travers des cours de danse qui fonctionnaient à Rio, elle restait restreinte à certains danseurs ayant de bonnes capacités. Vers 1887, Anacleto de Medeiros composa ses premières schottisch qui ne purent être éditées à ce moment-là car c'était un genre considéré hors mode... »

En plus de la difficulté d'exécution de la danse (qui nécessite pratique et connaissances...), son caractère endosse une **dimension sérieuse** (contrairement à la polka), un style bien éduqué aux antipodes du tempérament *carioca*, qui expliquerait son engouement mitigé...

Gawlikowski apporte dans un de ses traités d'autres informations :

« La musique est sur une mesure à deux-quatre ou à quatre ; le mouvement est modéré ; mais il faut que la composition soit bien rythmée, et surtout que le quatrième temps soit accentué. Le pas comporte seize temps de quatre mesures. [...] » *

*GAWLIKOWSKI Philippe, *Guide complet de la danse*, Paris, Taride, 1858, p. 59, 60.

Le *Schottisch-Chôro* de Villa-Lobos respecte tout à fait ces indications. L'organisation régulière des phrases musicales (sections de seize mesures, divisées en deux parties symétriques...) reprise dans la pièce, et dans la schottisch brésilienne en général, provient évidemment des pas de danse.

2. Découpe générale

Partie A1	Partie B1	[B2]	[A2]	Partie C1	[C2]	[A]
16 mesures	16 mesures			16 mesures		
Mi Majeur	Do# mineur			La Majeur		
1^{er} degré	VI (relatif mineur)			IV		

Remarque : tous les différents blocs sont introduits par une anacrouse (quatre double-croches pour le premier et une croche pour les autres).

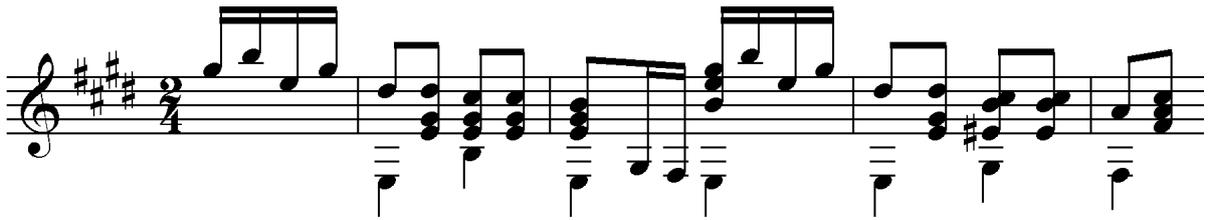
On observe encore une fois l'usage du principe **refrain-couplet** et, comme pour la polka ou la mazurka, **une structure globale tripartite**. Ce sont ces deux configurations qui régiront tous les mouvements de la *Suite* de Villa-Lobos, mais également la plupart des chôros.

Chaque partie se divise en deux pour laisser apparaître une mélodie composée de huit mesures.

Plusieurs options s'offrent alors aux compositeurs :

- Élaborer une thématique avec deux éléments antagonistes de 4 mesures chacun
- Travailler au contraire sur une section de 8 mesures avec une phrase de 4 mesures répétée
- Construire un thème selon un motif de 2 mesures, répété à des hauteurs différentes

Dans la partie A : c'est la dernière possibilité qui est exploitée. Le motif « quatre double-croches, quatre croches, croche » génère, par sa répétition, le sujet principal. Seule la septième mesure (qui sera isolée plus loin) supprime les croches pour pouvoir proposer une conclusion rythmique plus affirmée.



La partie B contraste avec la précédente avec deux propositions divergentes de quatre mesures. Précisons néanmoins qu'elles recyclent le matériel rythmique initial et le varient légèrement.



Avant de continuer, la succession d'accords de cette phrase mérite une étude approfondie :

La première mesure commence dans le ton relatif (Do# mineur) pour aboutir trois mesures plus loin, grâce à sa transformation en dominante, à une harmonie de Fa# mineur. Voici l'enchaînement :

I (Do#) [5] – ID (Do#7) [+6] – IV (Fa#) [6]

Cependant, avant que la tonique adopte la morphologie d'un accord du V^e degré, une étrange « progression » se manifeste. D'après les composants des deux accords (parallèles !), le passage se chiffrerait IID (Ré#7) [+6] – bIID (Ré#7) [+6]. La broderie en double-croche du Mi sera expliquée ultérieurement (cf. p. A13 et suivantes).

Bien entendu : il s'agit là d'accords de passage, mais ils sont en réalité fondamentaux dans le langage de Villa-Lobos ! Ils illustrent deux grandes techniques du compositeur qui lui ont permis de s'émanciper des règles classiques.

a) *Les empruntes et accords glissés*

Dans la proposition ci-dessus : on remarque que les trois accords de dominantes possèdent la même structure et se succèdent parallèlement (ce qui semble par ailleurs bien éloigné du système tonal...).

Dans l'écriture de Villa-Lobos, les traits qui se développent par ***l'utilisation d'un même schéma à la main gauche, mais transposé à différentes cases du manche de la guitare***, sont extrêmement récurrents. (On retrouvait une amorce de cette méthode dans le Final de la *Mazurka-Chôro*).

On observe un parallélisme similaire dans le début du *Schottisch-Chôro* à la mesure 13 :



Remarque : La **sixte ajoutée** survient encore ici, sur l'accord de La [7], avec l'introduction du Fa#.

La progression se noterait ainsi :

IV (La) [7/5, 6te ajoutée] / bII (Fa#) [5] – **dominantes parallèles de passage [+4]** – V (Si7) [6/4]

Voici ci-dessous des exemples provenant d'autres compositions certifiant le grand intérêt du brésilien à l'égard de cette formule :

VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°1*, mes. 23-26



VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°2*, mes. 23-26



VILLA-LOBOS (H.), *Étude N°1*, mes. 12-13



VILLA-LOBOS (H.), *Étude N°12*, mes. 5-8

On s'aperçoit que Villa-Lobos ne se contente pas de simples glissements d'accords ou de progressions parallèles (comme on en écoute chez Claude Debussy). Il s'autorise à **transposer plusieurs fois des séquences mélodiques entières en conservant un pattern identique** !

Le *Prélude N°2* révèle lumineusement ce que j'appellerais volontiers des « marches parallèles guitaristiques/techniques ». La chute de quintes, qui s'insère aujourd'hui systématiquement dans beaucoup de musiques actuelles, apporte par ailleurs un sentiment populaire. La musique semble facile d'accès et s'apprécie aisément.

Enfin : pareil procédé impacte directement l'harmonie. En déplaçant de cette façon des accords si reconnaissables et typés (septièmes de dominantes et septièmes diminuées), **il en détruit les fonctionnalités** ! Les tensions ne se résolvent plus et les mouvements obligés de la syntaxe tonale sont reniés (la sensible qui monte et la septième qui descend).

- *Une influence externe*

Un des premiers précurseurs à avoir brisé le lien jusqu'alors inséparable entre morphologie et fonction des accords est Frédéric Chopin avec le célèbre *Prélude N°4 en Mi mineur* de son opus 28.

Dans cette pièce, les accords résultent des mouvements (principalement chromatiques) internes des voix. Ainsi, il se peut qu'elles aboutissent sur une harmonie connue, mais celle-ci n'est plus investie des devoirs que ses composants supposaient et ne se résoudra pas d'après les attentes de l'auditeur, familier des mœurs « classiques »...

Dès la seconde mesure de l'œuvre (sur le deuxième temps), une sonorité de dominante se présente avec ce qui paraît être un accord de Si7 (le V^e degré en Mi). La « sensible » devrait de toute évidence rejoindre la tonique. Pourtant, Chopin commence par altérer la quinte de son accord avant d'abandonner la montée que beaucoup espéraient...

Cela justifie l'écriture employée. Le Mi^b, enharmonie du Ré[♯], est indiqué pour insister auprès de l'analyste et de l'interprète que cette harmonie a perdu son rôle... Malgré une structure inébranlable (à l'audition), sa mission et ses tensions originelles ont absolument disparu.

Tous les accords pourraient s'expliquer. *Les envisager par le biais du chiffrage usuel, basé sur le référencement des accords selon leurs constituants serait cependant inadéquat (et même trompeur) ! Ceux-là ne respectent plus les codes de l'harmonie tonale et les enchaînements naturels que le cycle de quintes exige.* La dimension contrapuntique prime ici sur la verticalité et les couleurs.

On retrouve exactement le même phénomène aux mesures 8 et 9 :

À la fin du morceau, aux mesures 22 et 23, une résolution complètement inattendue pour un « accord de sixte-et-quarte » jaillit cette fois-ci. *Le point d'orgue revêt, à condition de prendre conscience de ce sérieux « dérapage », une signification bien plus prononcée.* Il s'agit d'un terrible silence de doute, une sorte d'aveu de Chopin quant à ses « inacceptables erreurs ». Il achève d'ailleurs son œuvre dans une nuance bien timide...

Villa-Lobos qui avait séjourné à Paris et qui admirait les compositeurs français s'est sans doute inspiré du grand pianiste romantique pour parvenir comme lui à détourner les fonctions harmoniques. *L'Étude N°7* rend probablement hommage au maître par l'usage du procédé décrit ci-dessus, en plus de sa pièce (plus explicite) *Hommage à Chopin, W474*.

VILLA-LOBOS (H.), *Étude N°7*, mes. 13-18

Le passage s'analyse en Ré :

La sobre mais efficace mélodie s'apparente énormément à celle du prélude de Chopin. Il en va de même pour la partie interne d'accompagnement.

Cet extrait démarre avec un accord de septième de dominante (le Fa naturel étant l'appoggiature du Mi). Le chromatisme descendant vient pourtant complètement brouiller la tonalité supposée, malgré la longue pédale de dominante (correspondant à la cinquième corde à vide), et le V^e degré ne se « résoudra » qu'à la mesure 17. Remarquons quand même que l'accord de « détente » présente sa quinte à la basse et contient en plus une quarte, jouée par le Sol à vide...

Quel auditeur se vanterait ici de déceler un centre tonal authentique ?

Il faut également parler de ***l'abondance de cordes à vide*** parmi les arpèges, apportant des teintes si particulières aux harmonies (de par leurs hauteurs bien sûr ***mais aussi leurs timbres***). Des structures parallèles surgissent encore dans cette partie et bouleversent davantage toute polarité...

b) Les cordes à vide

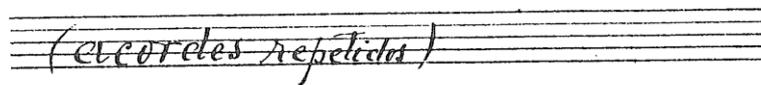
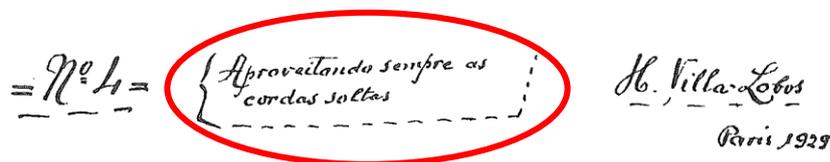
Maintenant que la force des parallélismes a été démontrée, et comment la tonalité nous échappe en leur présence : il convient (toujours par rapport à la mesure 18 du *Schottisch-Chôro* p. A9) d'abord une considération technique de la guitare : le choix des doigtés et l'utilisation des cordes à vide. Le passage précédent donne déjà un aperçu de l'ampleur que Villa-Lobos leur attache.

La broderie mentionnée plus haut est d'exécution très simple puisqu'il s'agit de la première corde à vide de l'instrument. À première vue insignifiante : le remplissage des harmonies par ces cordes à vide chez le compositeur est en vérité capital !

Dans le passage qui nous occupe, le Mi (pourtant banale note étrangère) colore d'une manière très spéciale (je dirais d'une manière « *guitaristique* ») l'accord du IID **grâce à son timbre et sa résonance** (en comparaison aux sons nécessitant l'utilisation de la main gauche).

Ces ornements contribuent à obscurcir la syntaxe tonale !

Avant de fournir quelques exemples issus de la littérature pour guitare, une remarque présente dans le manuscrit original de l'*Étude N°4* témoigne de la façon de penser de Villa-Lobos. Elle indique « *aproveitando sempre as cordas soltas* » ce qui se traduit littéralement par : « **toujours profiter pleinement des cordes à vide** ».



Voici ce que relate Abel Carlevaro à propos de ce morceau :

« Harmoniquement, il y a certains changements que l'on peut supposer que Villa-Lobos a introduits pour adapter des idées musicales à la guitare. Nous devons nous rappeler que Villa-Lobos était lui-même un excellent guitariste et qu'il a créé cette pièce en tirant parti des cordes à vide et de l'accordage de l'instrument. Il ne travaillait pas depuis le piano, où des motifs musicaux identiques peuvent être reproduits à différents registres. Si les *a priori* limitations (les cordes à vide) peuvent être considérées comme lui ayant présenté des obstacles, elles peuvent aussi être vues comme lui ayant permis d'entrer dans un nouveau monde de couleur orchestrale et de sonorité augmentée, [...] »*

*CARLEVARO Abel, *Guitar Masterclass – Technique, Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos 12 Studies (1929)*, traduction de Brian Hodel, Columbus (Ohio), Guitar Heritage – Chanterelle Verlag, 2006, p. 17.

Voici quelques extraits :

VILLA-LOBOS (H.), *Étude N°10*, mes. 1-12

Le commentaire de Carlevaro quant à cette étude résume ouvertement ses facettes :

« Au début de cette étude un doigté de main gauche (une quinte juste et une octave) est utilisé **dans différentes positions sur la touche**, un trait commun dans les œuvres pour guitare de Villa-Lobos. **L'harmonie est complétée par l'addition des cordes Mi et Si à vide**. Ces cordes à vide sont un outil utile pour le compositeur : d'une part, la quarte juste est utilisée mélodiquement avec une variété de formes rythmiques pendant que, d'autre part, les 1^{ère} et 2^e cordes à vide enrichissent l'harmonie comme dans le premier accord. Cette structure harmonique de quinte et d'octave **est transposée à différents registres**. Ce qui est remarquable dans cette première section sont toutes les transformations et toutes les couleurs obtenues par cet outil si spécial de Villa-Lobos. »

Cette dixième étude adopte exactement le même geste de broderie que le *Schottisch-Chôro*.

VILLA-LOBOS (H.), *Étude N°9*, mes. 13-16

VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°1*, mes. 39-42

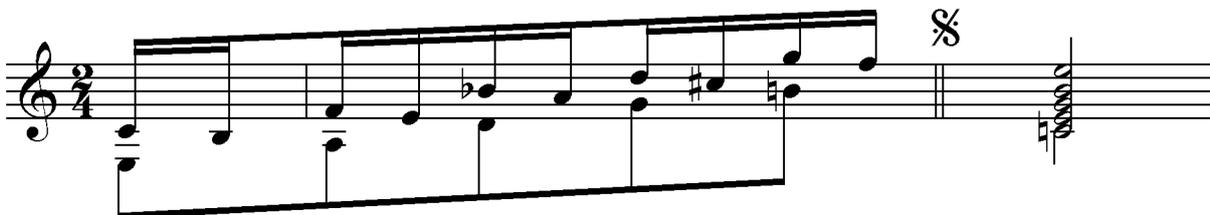


Dans cet extrait, comme les Mi des croches sur le temps sont joués sur la première corde, on entendra très clairement les alternances Sol-Mi et Fa#-Mi. Une des propriétés des cordes à vide est de s'imposer plus facilement que des notes de fréquences plus élevées, si celles-ci sont jouées sur des cordes derrière celles-là. Cet attribut est par ailleurs amplifié par leurs **résonances**. Les Sol et Fa# (mes. 41 et 42) sont effectivement doigtés sur la deuxième corde de l'instrument et n'envahissent donc pas les accords sur les temps. On entend ainsi comme soprano Sol, Mi, Sol, Mi, Sol et Fa#, Mi, Fa#, Mi, Fa# (L'effet serait perdu si les Mi se trouvaient sur la deuxième corde et les Sol et les Fa# sur la première).

VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°2*, mes. 71-77



VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°3*, mes. 1-2



VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°4*, mes. 11-12

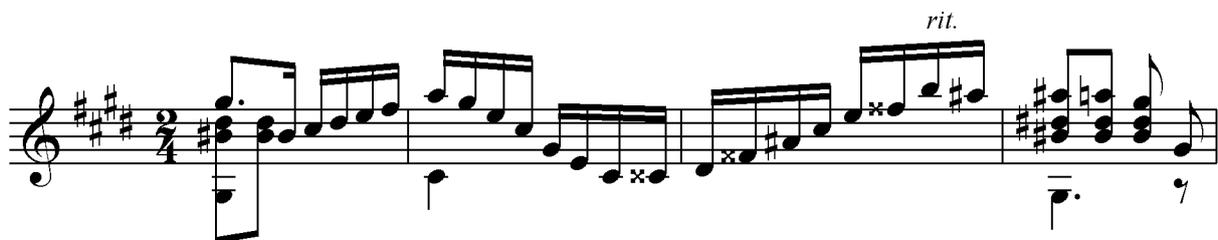


Dans ces multiples exemples, en plus de l'enrichissement que procure l'ajout d'une ou plusieurs cordes à vide à une harmonie (qu'elles soient notes réelles ou étrangères) : on remarque une combinaison de cette technique avec les déplacements parallèles (cf. *Étude N°9*, *Étude N°10*, *Prélude N°1*, *Prélude N°2*).

C'est notamment la réunion de ces deux procédés qui aura permis à Villa-Lobos d'élaborer son propre langage harmonique et de se libérer de l'hégémonie des normes, sans pour autant rompre définitivement avec la tonalité... Le compositeur maintient évidemment un lien très puissant avec son pays, ses traditions, sa culture et sa musique. D'ailleurs, comme Béla Bartók (1881 – 1945) l'affirmait : « une musique populaire atonale est inconcevable. » Voici ce que le hongrois déclarait à un moment où il s'était même aventuré vers le dodécaphonisme : « Il est vrai que, pendant un certain temps, je me suis rapproché d'une sorte de « musique à 12 sons », mais même mes œuvres de cette période sont **résolument fondées sur la tonalité.** »

Terminons finalement l'analyse de la seconde section du *Schottisch-Chôro* après cette incise harmonique :

La seconde partie de la phrase du [B] développe une idée contrastante par rapport à la première.



Villa-Lobos n'indique pas de ralentir au-dessus du Si pour rien. La troisième mesure de cette proposition s'articule sur la fonction IID (Ré#7 en Do# mineur). L'arpège ascendant fait entendre des tierces mineures consécutives à partir du Fa##, jusqu'à la onzième. La treizième (La#) est par contre retardée par une appoggiature expressive au demi-ton supérieur, d'où la nette indication de patience au-dessus du Si.

Lors de la réexposition de ce fragment : une autre note d'approche méritera que le bon interprète s'y attarde. **La sixte du V^e degré viendra bousculer la quinte de l'accord et ainsi frotter avec la septième** (mes. 48). Cette technique de composition a aussi été introduite initialement par le même génie dont Villa-Lobos s'est inspiré pour conduire chromatiquement les voix de ses œuvres.

Voici ci-dessous le thème de la fameuse *Ballade en Sol mineur*, Op. 23 de Frédéric Chopin confronté à la pièce du compositeur brésilien :

CHOPIN (F.), *Ballade N°1 en Sol mineur, Op. 23, mes. 7-10*

The image displays two systems of musical notation. The upper system is a piano accompaniment in G minor, 6/4 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lower system is a melodic line in G major, 2/4 time, featuring a triplet of eighth notes and a 'rall.' marking.

La tension provoquée par le Mi sur l'harmonie de dominante se confond tout à fait avec le style du pianiste français. Villa-Lobos insistera sur cet effet dans le quatrième mouvement de sa *Suite*.

Penchons-nous désormais sur la partie C et sur une des richesses qu'elle cache :

The image shows a musical score for Villa-Lobos' Suite, fourth movement. The score is in G major, 2/4 time. It features a complex polytonal texture with red brackets highlighting specific chordal structures.

Deux analyses et deux manières de concevoir la figuration seront envisagées :

La première montrera que Villa-Lobos s'inspire et salue le travail de Darius Milhaud (1892 – 1974) et ses expérimentations sur la polytonalité.

3. Polytonalité ?

La suite de fonctions de cet extrait (en La Majeur) est la suivante :

I (La) [9] / V (Mi7) [7+] – VI (Fa#) [6] – VI (Fa#) [6] – V (Mi) [9]

Mais que signifient les double-croches de la mesure 71 ? Sur le VI^e degré, elles développent un accord de Sol#, avec des dissonances entre tierces majeure et mineure... Que dire de l'accompagnement deux mesures plus loin ? Plusieurs tonalités semblent s'affronter !

L'explication de la figuration réside peut-être dans l'exécution à la guitare et dans le fait que Villa-Lobos composait parfois immédiatement depuis l'instrument. L'Étude N°12 reproduite plus haut (p. A11) témoigne grandement de cette méthodologie. Voici ce qu'en pensait Carlevaro :

« Je peux seulement dire que Villa-Lobos composa l'Étude No. 12 en pensant en termes de possibilités techniques de l'instrument, et que la musique fut une conséquence de cette attitude. »

« La première section de cette étude (A), du début jusqu'à la mesure 21, contient une série d'accords parallèles qui résultent du pattern fixe du doigté de main gauche répété à différentes positions sur la touche. L'harmonie est subordonnée à ce pattern et on a l'impression que cette étude a été directement composée sur la guitare. Il n'y a pas de progressions harmoniques et la main gauche est l'élément principal techniquement. »

Ces propos sont applicables pour le passage qui nous occupe. Villa-Lobos transpose le motif de la mesure « bitonale » et son doigté. Elle s'articule donc en effet sur une harmonie de Fa# mineur, et le soprano s'apparente comme « appoggiature technique-glissée » des double-croches réelles retardées de deux mesures.

Le point d'orgue exprimerait l'incertitude du compositeur à explorer brièvement l'univers polytonal, et avertirait l'auditeur avant un court voyage dans ce monde où Milhaud avait suspendu la tonalité...

Voici une autre vision qui parvient à concevoir des doubles-croches fonctionnelles :

En La Majeur :

I (La Maj79) [superstructure La, Do#, Mi#, Sol#, Si avec 5te augmentée], V (Mi7) [7+] – II (Si) [b9 : Si#, Ré#, Fa#, La, Do#=Si#] – II (Si) [b9] – V (Mi) [avec une superstructure Fa#, La, Do#]

Remarque : cette analyse ne fonctionne qu'à condition d'admettre que le Si# s'apparente en fait à un Do# mal indiqué...

De multiples interprétations demeurent concevables. L'évocation d'un IV^e degré (Ré), des doubles-croches de superstructure de l'accord de Fa# mineur... Ce qui importe ici, plus que de trancher définitivement et de proclamer une « vérité », c'est de saisir que **le geste instrumental se répercute énormément sur tout texte musical et induit exubérance et fécondité !**

4. L'organisation tonale des schottisch

La liste ci-après montre à présent les tonalités le plus souvent rencontrées dans des compositions représentatives du genre et permettront de lancer une rapide comparaison avec la pièce traitée.

Elle révèle que parmi le répertoire chôro, la plupart des schottisch reprennent la forme de la polka, fondement viscéral du répertoire chôro :

Si le I^{er} degré est majeur :

- I – VI – IV : *Gargalhada* (Pixinguinha, 1953), *Arrufos* (E. Nazareth, 1900), *Meu Casamento* (Galdino, s.d.)
- I – V – IV : *Encantada* (E. Nazareth, 1912)
- I – IV – I (minorisé) : *Olhos d'ella* (I. de Almeida, s.d.)

Si le 1^{er} degré est mineur :

- I – III – I (M) : *Yara* (A. de Medeiros, s.d.)
- I – III – VI : *Meu Ideal* (I. de Almeida, s.d.)
- I – III (minorisé) : *A. de Meideiros* (R. Gnattali, 1964)

Remarque : la composition bipartite de Gnattali avec ses deux parties mineures témoigne de beaucoup de modernité et d'évolution...

La succession la plus récurrente est donc I – VI – IV, et c'est aussi celle que l'on décèle dans la pièce de Villa-Lobos.

La partition de l'*Étude N°7* enseignant comment ***Villa-Lobos suspend à sa façon la tonalité*** (fournie en annexe) viendra compléter la section harmonique. Sa valeur technique bien sûr, mais aussi et surtout son langage harmonique moderne novateur, informent de pourquoi il s'agit d'un véritable monument du répertoire de la guitare.

Les commentaires exposés ci-dessous à l'égard du style « moderne » de Villa-Lobos apparaîtront après cette investigation d'une manière lumineuse :

Extraits de la préface des *Douze Études*, rédigée par Andrés Segovia en 1953. VILLA-LOBOS (H.), *Douze Études pour guitare*, Paris, Éditions Max Eschig, 1953, p. 1.

« Voici douze « Études » composées avec amour pour la guitare par le génial compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos. Elles contiennent à la fois des formules d'une efficacité surprenante pour le développement de la technique des deux mains ainsi que des beautés musicales « désintéressées », sans but didactique, valeurs esthétiques permanentes des pièces de concert.

Peu nombreux sont, dans l'histoire des instruments, les Maîtres compositeurs qui sont parvenus à réunir ces deux vertus dans leurs « Études ». Les noms de Scarlatti et Chopin viennent immédiatement à l'esprit. [...] Villa-Lobos a fait cadeau à l'histoire de la guitare des fruits de son talent aussi luxuriant et savoureux que ceux de Scarlatti et Chopin.

Je n'ai pas souhaité changer aucun des doigtés que Villa-Lobos a lui-même indiqués pour l'interprétation de ses œuvres. Il connaît parfaitement la guitare, et s'il a choisi telle corde ou tel doigté pour donner un effet particulier aux phrases, nous devons obéir strictement à ses désirs, même au prix de nous soumettre à de plus grands efforts d'ordre technique. »

Extraits de l'avant-propos du recueil d'Abel Carlevaro : *Guitar Masterclass – Technique, Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos 12 Studies (1929)*, p. 3.

« Villa-Lobos était un innovateur, un compositeur qui rejetait les formules stéréotypées. Il a choisi de créer son propre langage, de composer de la musique avec sa propre marque de fabrique personnelle. Initialement, il était sévèrement condamné par les critiques, mais malgré cela sa conviction esthétique lui donna la force de progresser selon ses propres règles. »

« Dans une publication du Villa-Lobos Museum (Rio de Janeiro) Philippe Marieti, un des directeurs des Éditions Max Eschig, décrit une perpétuelle querelle qui résultait entre Segovia et Villa-Lobos : « Heitor, cela ne peut pas être fait à la guitare ». Ce à quoi Villa-Lobos répliquerait : « Si, c'est possible, Andrés ». Et quand leur discussion culminait, Villa-Lobos achevait la controverse en jouant le passage en question. Cette anecdote suggère que Villa-Lobos créait des innovations avec certaines de ses œuvres pour guitare qui à l'époque ont installé l'instrument sur un nouveau chemin. »

« Un langage musical qui rompt avec les idées traditionnelles doit inévitablement se confronter à une désapprobation *a priori*, due sans aucun doute au manque de familiarité avec des nouveaux sons et au préjudice émanant de concepts anciens. »

« Villa-Lobos donna naissance à la guitare moderne, forgeant une nouvelle voie pour elle ; les possibilités musicales et techniques récemment répandues ont considérablement profité au répertoire pour l'instrument. »

CARLEVARO Abel, *Guitar Masterclass – Technique, Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos 5 Preludes (1940) Choro No. 1 (1920)*, traduction de Bartolomé Díaz, Columbus (Ohio), Guitar Heritage – Chanterelle Verlag, 2006, p. 5.

« Villa-Lobos jouait ses propres compositions pour guitare quand d'autres interprètes ne pouvaient pas les maîtriser. Certainement un nombre des études emploient des mécanismes qui auraient seulement pu être abordés avec un concept technique nouveau. Il explora les possibilités de l'instrument, son talent l'attira vers de nouvelles frontières. Certaines techniques qu'il employait peuvent encore être considérées comme révolutionnaires et au temps où elles apparurent elles durent être en opposition avec un nombre d'idées établies. Avec lui une nouvelle guitare était née, une véritable guitare sud-américaine, pas juste à cause des éléments harmoniques, rythmiques et mélodiques employés, mais aussi à cause de la technique qu'elle exigeait. »

« [...], il créa une technique novatrice qui n'aurait pas pu être enseignée dans une académie, et aussi une technique personnelle, [...] »

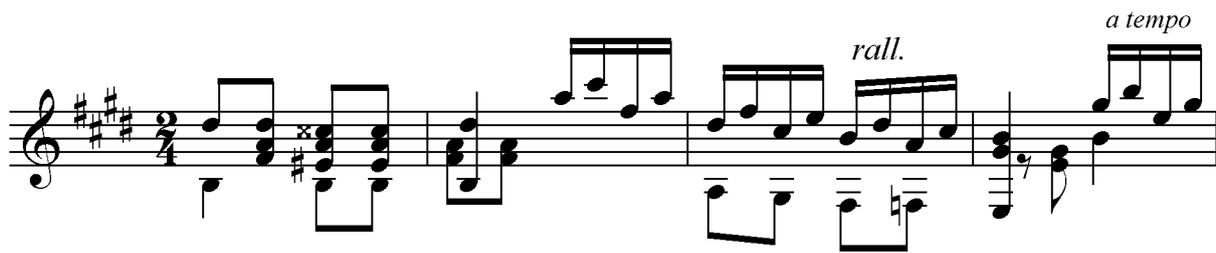
5. *L'Étude N°7 : une écriture résolument révolutionnaire*

(Voir partition)

6. *Les lignes de basses*

En se penchant sur diverses partitions, un aspect essentiel des schottisch et des chôros saute aux yeux : l'apparition de relances de basses entre les différentes parties ou entre les différentes phrases. Elles se nomment *baxarias* (littéralement « airs de basses ») et constituent un des éléments clés du style chôro.

La voix grave devient alors un fil conducteur. Un bel exemple se dégage à la mesure 7 :



Remarque : Villa-Lobos ne se prive pas de l'utilisation du troisième renversement. Dans les lignes de basses de chœurs, la cohérence de la mélodie prévaut évidemment sur la position des accords.

Accords de passage : VII (Ré#) [6/4], VI (Do#) [6/4], V (Si) [6/4], bII (Fa# avec 5te augmentée) [5]

De nombreuses cellules de double-croches graves maintiennent aussi les jonctions harmonieuses des différentes sections de la pièce. Le concept est même élargi puisque les transitions évoluent aussi dans des registres assez aigus. La levée initiale le prouve bien.

7. Une interprétation surprenante...

Nous savons à quel point l'aspect populaire imprègne Villa-Lobos et son Œuvre. Les chœurs lui ont permis d'exprimer pleinement sa veine nationaliste avec des compositions proches du peuple brésilien, en sauvegardant sa culture et sa façon d'envisager la musique. Le guitariste Yamandu Costa partage avec une aisance formidable cette dimension, qui peut être bien minée **à cause des partitions classiques trop écrites...**

Schottisch Choro – Yamandu Costa & Guto Wirtti (YouTube) : <https://youtu.be/pWI4IarGdN4>

Cette interprétation expose d'une manière éclatante l'esprit à la fois improvisé et structuré de cette musique (grâce au groove apporté par la liberté rythmique de Costa et l'accompagnement de son partenaire).

8. Conclusion provisoire

Voici une synthèse de ce qui a été abordé quant au détournement tonal :

- ❖ **La puissante influence de Chopin** (utilisation de la sixte pour les appoggiatures)
- ❖ L'importance des accords et motifs glissés (et de leurs doigtés)
- ❖ L'omniprésence des cordes à vide

En utilisant uniquement **les ressources naturelles de la guitare** : Villa-Lobos parvient sans peine à s'échapper de la tonalité et à s'émanciper des contraintes qu'elle lui imposait. Il a réussi à en libérer son style compositionnel, sans pour autant la rejeter irrévocablement (suite à son « souci populaire »), et à limiter fortement l'établissement d'un centre tonal sans équivoque (cf. partition de l'*Étude N°7* et nombreux exemples provenant de son corpus pour guitare seule).

III. Valsa-Chôro

1. Présentation

Il existe deux types de valse : l'un lent au caractère romantique (72 à 100 à la noire), l'autre rapide et virtuose (60 à 100 à la blanche pointée). Elle est toujours en 3/4 et très souvent tripartite (Pixinguinha nous offre cependant une œuvre bipartite : *Rosa*). Elle adopte les mêmes tonalités et la même forme que la polka, c'est-à-dire la forme |A|B|Trio| avec reprises.

Partie A	Partie B	Partie C
<i>I (degré majeur)</i>	<i>VI (relatif mineur)</i>	<i>IV (degré majeur)</i>
I (degré mineur)	III (relatif majeur)	I (ton homonyme)

Partie A	Partie B	[A]	Partie C	[A]
32 mesures	32 mesures		32 mesures	
<i>Mi mineur</i>	La mineur (<i>IV</i>)		La Majeur	
Tempo lent	<i>Tempo lent</i>		Tempo vif	

Remarque : Des valse langoureuses ou vives sont indifféremment trouvées dans les tons majeurs ou mineurs.

Dans la valse lente les chants alternent entre valeurs longues de repos et relances de croches, tandis que les rapides se basent sur un continuum de croches. Dans les deux cas : les relances du thème commencent souvent sur le premier ou le deuxième contretemps d'une mesure.

Par soucis de contraste : la seconde section B des valse romantiques est généralement plus vigoureuse et plus rythmique. La dernière partie C retrouve un caractère plus posé.

Rosa de Pixinguinha ne colle de nouveau pas à la norme, puisque les deux parties du morceau restent assez tranquilles. Les relances sont par contre bien formées de croches démarrant à contretemps. La structure de la Valsa-Chôro de Villa-Lobos est également unique... Villa-Lobos utilise ici une autre tonalité principale que celle de la polka pour sa deuxième grande partie et n'en accélère pas la vitesse.

Remarque : Il s'agit du seul genre du répertoire chôro ***interprété sans aucune percussion*** !

Avec le tableau ci-dessus, la dimension identique des parties (32 mesures chacune) se signale instantanément. Le découpage interne paraît également très « carré » :

- Partie A (refrain)

Le thème de cette partie se compose de 8 mesures, divisées en deux fois 4 mesures (mes. 1-8)

Une nouvelle idée de 6 mesures qui prolonge le matériel thématique vient ensuite (mes. 9-14)

Une troisième mélodie de 6 mesures arrive, divisée en trois fois 2 mesures (mes. 15-20)

4 mesures assurent la jonction entre cette troisième partie et le retour du thème (mes. 21-24)

2 mesures achèvent le retour du thème avec une cadence à la tonique et une tierce picarde (mes. 32)

- Partie B

Le chant comporte ici 4 mesures, divisées en deux fois 2 mesures (mes. 33-36)

Une autre idée de 4 mesures prolonge le matériel thématique (mes. 37-40)

Un emprunt en Do Majeur survient. Il s'agit d'un petit conduit de 2 mesures (mes. 41-42)

La troisième section du [B] s'organise en trois sous-sections de 6, 4 et 4 mesures (mes. 43-57)

Après avoir réentendu le chant, 4 mesures clôturent la section en La mineur (mes. 57-64)

- Partie C (mouvementée)

Proposition de 8 mesures, divisée en deux fois 4 mesures (mes. 93-100)

Accords parallèles de transition sur 2 mesures (mes. 101-102)

3 mesures thématiques et 3 mesures de transition (mes. 103-108)

Répétition des 8 mesures de départ (mes. 109-116)

1 mesure d'accords de transition avant 3 mesures thématiques (mes. 117)

4 mesures de synthèse (mes. 118-121)

2. *Contrepoint, langage et harmonie*

Dès l'amorce du morceau, Villa-Lobos propose un contrepoint à trois voix avec une voix interne principale jouant sur *l'ambiguïté entre sixte majeure et sixte mineure* (que la main droite du guitariste doit faire ressortir en plus du soprano). Voici une réécriture sur trois portées pour mettre en exergue les différents registres :

Valsa lenta

The musical score is for a piece titled "Valsa lenta" in 3/4 time and the key of D major. It consists of two systems of three staves each. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. In the first system, the first two measures of the middle staff have two chords circled in red. In the second system, the eighth measure of the bottom staff has a sequence of notes highlighted with a red bracket.

À travers toute l'œuvre : on redécouvrira une nette **suprématie de la sixte** (ou de la treizième dans les accords de dominante) parmi la figuration.

Remarque : la cinquième mesure laisse supposer l'insertion d'une quatrième voix...

L'accompagnement usuel (basse, accord, accord) et les relances décalées de croches (*baxarias*) de la guitare (cf. mes. 8) sont les marqueurs identitaires des valse du répertoire chôro.

Faut-il insister davantage sur **la profusion de cordes à vide** ? La partie B s'acharne encore une fois à affirmer à quel point elles enrichissent l'harmonie autant qu'elles la troublent...

Les dernières mesures de l'œuvre montrent une suite de fonction assez inhabituelle... Une harmonie dominantisée du deuxième degré sans fondamentale sous forme de sixte augmentée surgit. L'usage aurait voulu que le V^e degré arrivât après cette fonction, mais Villa-Lobos décide d'ouvrir et de résoudre son intervalle directement grâce aux notes de l'accord de tonique ! Ainsi, même en supprimant un élément apparemment essentiel de son discours harmonique : la maîtrise du compositeur lui accorde de renouveler un enchaînement, et de le moderniser sans trop choquer l'auditeur **en le prévenant par un rallenti...**

Voici une succession standard (en Mi mineur) de sixte augmentée en vis-à-vis de la progression de la *Valsa-Chôro* où l'harmonie de dominante a été retirée :

IID 6a. (Fa#)
+6

V (Si)
5

I (Mi)
5

La sixte augmentée Do⁴-La[#] s'ouvre bien sur une octave de Si, mais ce Si correspond à la quinte de l'accord du I^{er} degré, et non à la fondamentale du V^e degré... Une vision plus simple (mais néanmoins assez réductrice me semble-t-il) imaginerait sinon juste le La[#] comme broderie chromatique inférieure.

Remarque : la relance finale débute sur le temps et annonce ingénieusement par une surprise rythmique la fin de l'œuvre.

3. Bilan harmonique

On révise dans ce troisième mouvement les mêmes procédés compositionnels que dans le *Schottisch-Chôro*, les études, et les préludes :

- ❖ Surabondance de **sixtes**
- ❖ Élargissement de **la progression de sixte augmentée** et nouvelle résolution
- ❖ Présence de parallélismes et de motifs glissés (voir partie C)
- ❖ Harmonisation grâce aux cordes à vide

La valse demeure certes assez traditionnelle dans sa structure, avec des carrures régulières régissant tout son découpage, un rythme d'accompagnement ordinaire... Même si les tonalités des grandes parties s'éloignent un peu des codes de l'époque, c'est bien l'enrichissement de l'harmonie par les techniques novatrices et originales de Villa-Lobos qui rend cette danse fascinante.

IV. Gavotta-Chôro

1. Définition et évolution

« D'origine française, la *gavotte* est un genre pratiqué à partir du XVI^e siècle, tout d'abord en tant que danse, puis comme genre instrumental et/ou vocal. De caractère gracieux, tendre ou gai, elle est binaire (2/4, 4/4 ou 2/2), d'écriture harmonique, de carrure et de rythme simple, souvent avec une cellule *deux brèves, une longue*, avec ou sans anacrouse, composée de 4, 8 ou 12 mesures, de coupe binaire à reprise, et parfois structurée en rondeau.

Initialement populaire et provinciale (danses des gavots, ou habitants de Gap, ville du Dauphiné), elle recouvre différentes réalités chorégraphiques et musicales entre les XVI^e et XX^e siècles : 1) la danse provinciale devient dès le XVI^e siècle une danse de bal, de ballet et de Cour, ainsi que de théâtre dans la 2^{de} moitié du XVII^e siècle, et elle subit d'importantes transformations chorégraphiques dans les années 1660 et à la fin du XVIII^e siècle ; 2) comme la plupart des danses, elle devient un genre instrumental et/ou vocal spécifique et autonome aux XVII^e et XVIII^e siècles, plus rarement au-delà ; 3) tributaire de la danse du XVI^e ou de son avatar du XIX^e siècle, la gavotte du XX^e siècle est l'une des danses traditionnelles de région comme la Basse-Bretagne, la Provence ou le Pays Basque. »*

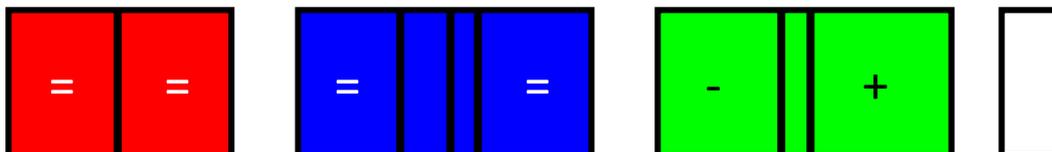
*DE MONTALEMBERT Eugène, ABROMONT Claude, « Gavotte » in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2010, p. 441-444.

Partie A (Refrain)	Partie B	[A]	Partie C	[A]
<i>Ré Majeur</i>	Si mineur / Ré Majeur		Fa# mineur / La Majeur	
I	VI / I		III / V	
32 mesures	16 mesures		16 mesures	

Comme dans les Ländler de Schubert ou la *Mazurka-Chôro*, toutes les phrases et les sections génèrent une implacable régularité. Les motifs mélodiques de deux mesures s'inscrivent dans de rigoureuses propositions de quatre mesures et les rappels thématiques surviennent inlassablement après des idées contrastantes délimitées pour structurer le discours. Même les transitions plus libres n'élargissent pas la dynamique binaire instaurée. Seule la partie C modifie le « rythme d'avancement » initial de la pièce. Voici son organisation (qui dissimule toutefois beaucoup de symétrie) :

- C¹ (mes.80) : motif de base (1 mesure + 1 blanche/temps), continuation (1 temps + 1 mesure)
- C² (mes. 84) : « nouvelle section » (2 mesures + 1 temps), marche harmonique (1 temps + 1 temps), fausse marche (1 temps), clôture de la section et modulation (2 mesures + 1 temps)
- C³ (mes. 90) : thématique en Ré Majeur (1 temps + 1 mesure + 1 temps), jonction (1 temps + 1 temps), étirement des gammes et fin de la partie C (1 temps + 1 mesure + 1 temps + 1 noire)
- C⁴ (mes. 95) : coda en harmoniques (1 noire + 1 mesure)

Le graphique ci-dessous paraîtra sans doute plus limpide et dévoilera plus directement l'organisation en miroir (les sections de même longueur se retrouvant en début et en fin de tronçons) :



Le parcours tonal général paraît lui finalement assez recherché pour une légère galanterie...

2. Hypothèses...

Avant toute chose, il faut mentionner que la gavotte est un genre qui n'appartient pas au répertoire chôro (contrairement aux trois autres danses vues). En reconsidérant son origine, on pourrait croire que ce mouvement rend hommage à la France et à ses talents, que Villa-Lobos admirait tant...

Ou peut-être s'agit-il d'un souvenir de la suite instrumentale baroque. Au temps de Bach : bourrées, menuets et gavottes venaient s'insérer entre la sarabande et la gigue, c'est-à-dire en quatrième position. La *Suite populaire brésilienne*, malgré l'affirmation d'un langage nouveau, conserve quand même un lien avec ses racines plus anciennes (grâce à l'ordre de ses mouvements par exemple).

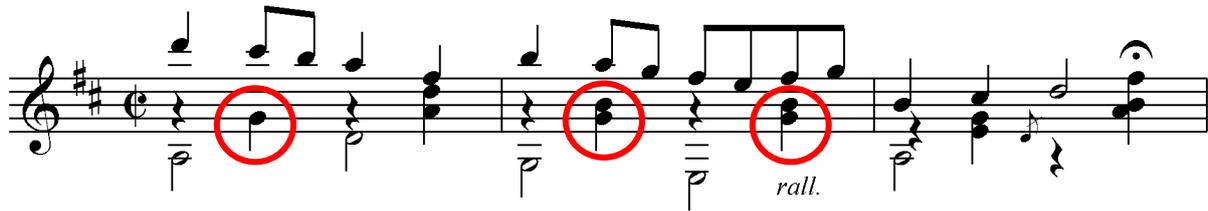
3. Modernité

Le lecteur, qui devrait à présent connaître les principaux éléments élaborés par Villa-Lobos pour habiller sa musique de façon si personnelle, retrouvera toutes les « exubérances » exposées précédemment (lui permettant ici de dépoussiérer un style un peu négligé depuis la fin du XVIII^e siècle). Deux passages de l'œuvre le prouveront :

- Cordes à vide et glissements parallèles



- Sixte ajoutée et cordes à vide



Le ralenti et le point d'orgue rappellent encore quelle valeur la **sixte ajoutée** détient auprès de Villa-Lobos.

La même harmonie, avec **la même insistance sur la sixte**, se trouve d'ailleurs à la fin du thème de son cinquième prélude :

VILLA-LOBOS (H.), *Prélude N°5*, mes. 14-16



À la mesure 16, Carlevaro incite le guitariste à pincer le Si (sixte ajoutée) sur la deuxième corde (à vide), dans le but de la faire ressortir extrêmement distinctement :

« En conclusion de cette première section du *Prélude No. 5*, notez que le Si du dernier accord devrait être considéré comme une sixte ajoutée et doigté comme suit :



4. Effets uniques à l'instrument

En plus des nouvelles harmonies émanant des ressources naturelles de la guitare, mêlées à l'ambition de Villa-Lobos, des harmoniques se dévoilent de temps en temps au cours de l'œuvre. La troisième section de la *Gavotta-Chôro* (mes. 95-96) offre une belle occasion de profiter de leur son si caractéristique sur la six-cordes. Une séquence similaire se trouvait aux mesures 79 et 80 du *Schottisch-Chôro*.

5. Conclusion partielle

Après avoir achevé sa *Suite populaire brésilienne*, Villa-Lobos confia sa préférence pour les troisième et quatrième mouvements. Frédéric Zigante le rappelle dans l'introduction de son édition : « [...], les deux premiers (*Mazurka-Chôro* et *Schottisch-Chôro*) et ceux qui, à la fin, furent ses favoris (*Valsa-Chôro* et *Gavotta-Chôro*) ». À mon avis, la raison provient sans doute du fait que le compositeur a réussi à exploiter au maximum les caractéristiques de son nouveau langage dans des pièces lyriques, avec des mélodies naturelles, qui touchent le plus grand nombre. Par conséquent : en plus d'avoir légitimé le statut moderne, technique et novateur de ses œuvres, **il affiche définitivement l'essence et la volonté populaire de sa musique**.

(Pour le bilan harmonique : voir mouvements antérieurs)

V. *Chôrinho*

1. Une miniature du chôro

Le terme « chôrinho » indique quasiment tout de cette variante du chôro. Le « petit-chôro » s'apparente simplement à un chôro plus léger, d'une écriture plus simple, surtout au niveau de ses harmonies. Les *chorões* l'aiment particulièrement pour ses possibilités d'improvisations (au sein des *rodas de chôros*). L'écoute de *Vale Tudo* de Jacob do Bandolim permet de le cerner correctement.

Il s'agit d'une musique qui sert d'abord et avant tout à exprimer ses qualités d'instrumentiste et sa sensibilité. C'est pourquoi le répertoire contient des morceaux (dans des tons majeurs et mineurs) aussi bien virtuoses que d'autres, moins compliqués, avec des mélodies plus dépouillées. Synthèse des divers métissages de Rio : n'importe quel interprète *carioca* réussira forcément à partager toute sa vigueur et son caractère intrinsèque (spontanéité, humour, malice, générosité...).

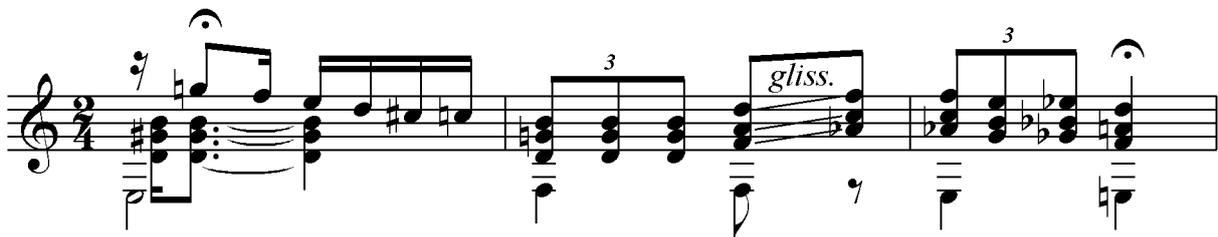
Aucune structure figée ne peut s'établir. Villa-Lobos confessa à Stravinsky, lorsqu'il souhaita découvrir la forme structurelle exacte des chôros, qu'elle variait selon son imagination et qu'un modèle unique précis n'existait pas.

2. *Liberté rythmique ?*

Dans les chœurs traditionnels, l'un des aspects fondamentaux est de ne ***jamais contrecarrer la pulsation*** par des ralentis, des rubatos excessifs et surtout des arrêts !

Dans *André de sapato novo* d'André Victor Corrêa, pièce qui raconte l'histoire du compositeur qui souffre à un bal à cause de ses nouvelles chaussures, les points d'orgue du morceau décrivent les pauses qu'il est contraint d'accepter suite à la douleur...

Le *Chôrinho* de Villa-Lobos est également caractérisé par ce surprenant cassement de rythme, ***généralisé par les nombreux points d'orgue***. On nomme cela *atravessar* (« renverser » en portugais).



Remarque : l'accord de dominante ci-dessus se chiffrerait (en jazz) E7b9#9, le Sol# se comprenant comme Fa##. Cette note d'approche fonctionne aussi comme marchepied de la septième.

Son *Choros N°1* comporte lui aussi beaucoup de passages marqués de ralentis et de flottements rythmiques...

VILLA-LOBOS (H.), *Choros N°1*, mes. 1-3



VILLA-LOBOS (H.), *Choros N°1*, mes. 9-12



VILLA-LOBOS (H.), *Choros N°1*, mes. 28-32

allarg. rall.

a tempo poco rall. FIN

VILLA-LOBOS (H.), *Choros N°1*, mes. 45-48

gliss. rit.

3. Résumé du choro

Les mesures ci-dessous du cinquième mouvement de la *Suite* résument finalement la plupart des caractéristiques rencontrées dans les choro de Villa-Lobos étudiés. Aux côtés des rythmes fondateurs de syncopes se nichent positions glissées, accords parallèles, quartes, cordes à vide...

La pièce comprend à la fois, bases traditionnelles du genre brésilien, et signatures du compositeur :

- ❖ Les syncopes et les accents à contretemps
- ❖ Une variation du rythme de syncope dans le temps (« syncopette ») avec sa quatrième double-croche plus prononcée
- ❖ Une polyphonie avec mélodie, accompagnement et basse
- ❖ Des lignes de basses de jonctions (les *baxarias*)
- ❖ Une harmonie interne simple (I – V – I), parfaite pour des improvisations (en groupe)
- ❖ Une structure tripartite et un refrain (issu de la pratique du rondeau)

Villa-Lobos s'est néanmoins autorisé quelques libertés par rapport à certains codes (surtout au niveau du parcours tonal et de la stabilité du tempo) et a, comme souvent, aménagé sa composition pour lui inoculer les éléments de son style personnel.

Enfin : est-il utile de préciser qu'avec **son instrument de prédilection**, il est parvenu à écrire précisément et entièrement (dans une notation classique) des chœurs qui recèlent autant d'éléments que ceux dédiés à des groupes ?

Tableau synthétique final et réflexions personnelles

Mouvements	Tonalités	Figuration	Spécificités
<i>N°1 Mazurka-Chôro</i>	(Tradition)	6te, 9 ^e majeures, superstructures	Accords de quarte, ambiguïté métrique, cadence rompue, aspect physique dansant
<i>N°2 Schottisch-Chôro</i>	(Tradition)	6te comme appogiature	Notable influence de Chopin, schémas glissés, plausible polytonalité
<i>N°3 Valsa-Chôro</i>	Liberté [B]	6te majeures et mineures	6te augmentée, premier écart harmonique dans la découpe globale, ajustement des vitesses
<i>N°4 Gavotta-Chôro</i>	Complexité	Insistance sur la 6te ajoutée	Organisation recherchée, travail sur les harmoniques (naturelles), aspect physique dansant
<i>N°5 Chôrinho</i>	Liberté [C]	6te, quelques tensions issues du jazz	Transitions « atonales », glissés, quarts, points d'orgue et ralentis étonnants

L'utilisation abondante **des cordes à vide, des parallélismes, des positions et des séquences transposées** est commune à tous les mouvements de la *Suite populaire brésilienne* et caractérise en vérité tout le corpus musical que Villa-Lobos a dédié à la guitare seule. En exploitant « seulement » les **ressources naturelles de l'instrument** : le compositeur est parvenu à enfanter des compositions aboutissant à la naissance d'une véritable littérature pour guitare moderne. Les possibilités musicales et techniques récemment répandues grâce à lui ont considérablement profité au répertoire et se repèrent désormais çà et là dans toute œuvre postromantique écrite pour la six-cordes. La *Bagatelle N°1* et la *Bagatelle N°2* de William Walton (1902 – 1983), l'*Ostinato* de l'*Éloge de la Danse* de Leo Brouwer, ou la *Toccata seconda* d'Adrien Politi, entre autres, s'y réfèrent incontestablement.

Son talent et son génie lui ont valu le profond respect des célèbres guitaristes et compositeurs du XXI^e siècle. Le public pourra généralement toujours profiter de l'une ou l'autre pièce du brésilien lors des récitals de guitare. Andrea Dieci (dans un concert intitulé *Tribute to Heitor Villa-Lobos – The complete works for solo guitar*) a carrément interprété l'ensemble de son Œuvre ! Roland Dyens (1955 – 2016), ancien professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), a composé toute une suite pour lui rendre hommage. Pour témoigner de l'importance des *Douze Études* : Abel Carlevaro (1916 – 2001) a composé un cycle directement inspiré de celles-ci : *Homenaje a Villa-Lobos*. Encore aujourd'hui, les concertistes désirent toujours enregistrer les œuvres du maître brésilien. Dans le CD de Judicaël Perroy, *Paris une solitude peuplée*, la *Suite populaire brésilienne* figure dans son entièreté.

Références

Entretien avec Sylvain BOISVERT, spécialiste du choro, le 12 novembre 2018.

Conférence du 20 novembre 2018 par Jean-Marie RENS, professeur d'analyse au Conservatoire royal de Liège, et Pascal SIGRIST (pianiste). *L'Œuvre de Bartók : lorsque le savant et le populaire se côtoient*.

Discussion avec Diego ESPÍNDOLA PASTORINI, ami guitariste originaire d'Amérique du Sud et professeur d'harmonie pratique à l'Institut de Musique et de Pédagogie (IMEP) de Namur, le 27 novembre 2018.

Cours d'analyse des 4 et 11 décembre 2018 avec Fabian BALTHAZART, professeur d'analyse au Conservatoire royal de Liège. *Alexandre Scriabine : prolongement et extension du langage de Chopin*.

BEAUFILS Marcel, *Villa-Lobos : Musicien et poète du Brésil*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 1988, p. 179-185.

BIVEN Didier, *Mémoire sur le choro*.

CARLEVARO Abel, *Guitar Masterclass – Technique, Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos 12 Studies (1929)*, traduction de Brian Hodel, Columbus (Ohio), Guitar Heritage – Chanterelle Verlag, 2006.

CARLEVARO Abel, *Guitar Masterclass – Technique, Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos 5 Preludes (1940) Choro No. 1 (1920)*, traduction de Bartolomé Díaz, Columbus (Ohio), Guitar Heritage – Chanterelle Verlag, 2006.

CAVALIER Jean-Louis, *Heitor Villa-Lobos, l'homme de Rio*, France Culture, 10 novembre 1979.

DE MONTALEMBERT Eugène, ABROMONT Claude, « Gavotte » in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2010, p. 441-444.

DE MONTALEMBERT Eugène, ABROMONT Claude, « Mazurka » in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2010, p. 669.

DE MONTALEMBERT Eugène, ABROMONT Claude, « Valse » in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2010, p. 1225.

RENS Jean-Marie, *Comprendre les Œuvres Tonales par l'Analyse – De la première école Viennoise à Schubert Tome 1*, Le Vallier (France), Éditions DELATOUR FRANCE, 2004, p. 5-8, 17-28, 59-65, 71-79, 89-107, 195-199.

VELASCO Renato, « Cahier pédagogique « Spécial Brésil » » in *Guitare Classique*, Juin – Août 2017, Numéro 77, p. 82-91.

VILLA-LOBOS (H.), *Collected works for solo guitar*, Paris, Éditions Max Eschig, 1990.

VILLA-LOBOS (H.), *Douze Études pour guitare*, Paris, Éditions Max Eschig, 1953.

ZIGANTE Frédéric, *HEITOR VILLA-LOBOS Douze Études*, Paris, Éditions Max Eschig / Éditions Durand, 2011, p. I-IX.

ZIGANTE Frédéric, *HEITOR VILLA-LOBOS Suite populaire brésilienne*, Paris, Éditions Max Eschig / Éditions Durand, 2006, p. I-III.

ZIGANTE Frédéric, *HEITOR VILLA-LOBOS Cinq Préludes*, Paris, Éditions Max Eschig / Éditions Durand, 2007, p. I-III.

« Heitor Villa-Lobos », in *Wikipédia, l'Encyclopédie libre*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos>, consulté le 25 octobre 2018 (mis à jour le 4 août 2018).

« Heitor Villa-Lobos », in *Larousse « Dictionnaire de la musique »*, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Villa-Lobos/170552>>, consulté le 25 octobre 2018.

« Heitor Villa-Lobos [1887-1959] », in *pointculture*, <<https://www.pointculture.be/article/focus/1887-1959-heitor-villa-lobos/>>, consulté le 26 octobre 2018.

« Villa-Lobos Heitor 1887-1959 », *Musicologie.org*, <https://www.musicologie.org/Biographies/v/villa_lobos.html>, consulté le 26 octobre 2018 (mis à jour le 8 mars 2018).