

LA REVUE MUSICALE

////////////////////
DIXIÈME ANNÉE

1^{er} NOVEMBRE

NUMÉRO 10
////////////////////////////////////

Villa - Lobos

à Lucilia Villa-Lobos.

Un coup d'œil jeté sur le catalogue des œuvres de Villa-Lobos est bien fait pour frapper l'attention. A moins de quarante ans, Villa-Lobos se trouve à la tête d'un bagage considérable où l'on remarque 5 opéras, dont un livret, 6 symphonies, plusieurs poèmes symphoniques, suites d'orchestre, concertos, un grand nombre d'œuvres de musique de chambre pour tous instruments, cordes, bois ou cuivres, sans parler des pièces pour piano, des mélodies, des chœurs, de la musique d'harmonie et de la musique sacrée. Aucune forme de l'inspiration musicale ne lui est étrangère. Par un magnifique surcroît, cette étonnante fécondité est celle d'un artiste qui s'est fait lui-même sans se laisser prendre, aux influences ambiantes et qui, grâce à des dons et à une énergie également remarquables, a réussi à se créer un art personnel où vit cependant l'âme d'une race.

Mon premier contact avec l'œuvre de Villa-Lobos date du printemps de 1928. A cette époque, je ne connaissais le compositeur que de nom. Les critiques, à son sujet, étaient fort partagés. On sentait qu'ils se tâtaient. Aucun cependant ne niait qu'on fût en présence d'une nouveauté hardie.

Un soir, le devoir professionnel m'amenait à entendre un jeune baryton brésilien dont le programme était consacré au folklore des pays du midi et j'y lisais, entre autres, des titres de chants aux désinences étranges : *Canidé-ioune-sabath, Nozani-na, Xango*, etc.; l'auteur ou l'adaptateur était

Villa-Lobos et j'en attendais l'audition avec une vive curiosité. Quelle fut alors ma surprise admirative en entendant une musique dont la pensée vocale et instrumentale fut pour moi une révélation ! Quelle puissance évocative possédaient ces chants aux syllabes sauvages, faits d'appels poignants ou de phrases tendrement expressives, de cris de joie ou de brusques silences, tout cela traversé de curieuses gammes glissées, d'effets inattendus de voix blanche, lointaine, presque effrayants, tandis que le piano les ponctuait dans le grave de lourds accords obstinés, prenant la place d'un tambourin exotique ou d'un barbare instrument de percussion qui entraînait le chanteur dans un rythme invincible. Tout le soleil, toute la vie prodigieuse, intense, sauvage, des forêts de l'Amazone vivaient en ces quelques pièces qui n'avaient pas besoin d'être longues pour porter l'empreinte d'un créateur doublé d'un technicien puissant.

De cette audition me vint le désir de connaître davantage une œuvre si originale, si neuve, de l'étudier et d'étudier à travers elle la personnalité de son auteur, toute aussi complexe et captivante que la musique qu'il a su créer.



Hector Villa-Lobos est né à Rio-de-Janeiro le 5 mars 1890. Son père était un écrivain et un humaniste de valeur doublé d'un remarquable musicien ; il s'institua de bonne heure le professeur de son fils et l'on vit celui-ci, âgé de 6 ans, apprendre le violoncelle... sur un alto auquel une pique avait été adjointe pour l'appropriier davantage à la taille de l'enfant.

Très vite le jeune *Tuhù* (1), ainsi qu'on l'appelait en famille, déploya des aptitudes bien au-dessus de son âge.

Il est piquant de constater qu'il n'aime pas Mozart parce qu'il en trouve la musique « trop facile à comprendre » (*sic*). Au contraire Schumann a ses préférences « parce que ses œuvres contiennent beaucoup de confusion » (*sic*).

A neuf ans son père lui est enlevé. L'enfant est alors envoyé au monastère puis au collège ; on le destine à la médecine, mais, bien qu'elle lui soit presque défendue, il n'abandonne pas la musique. Il étudie le piston, il apprend seul la guitare et devient un vrai virtuose de cet instrument pour lequel il a conservé une véritable prédilection.

Mais la discipline scolaire, la rigidité des méthodes classiques, sont de

(1) Diminutif qui signifie « flamme ».

plus en plus insupportables à l'adolescent, il se fait par deux fois renvoyer des classes et commence bien jeune l'expérience de la vie. D'ailleurs sa mère est pauvre et il lui faut subvenir à l'entretien de la maison. Des années d'apprentissage suivent, au cours desquelles de sérieuses études d'humanités sont poursuivies parallèlement avec la musique. Rien ne rebute son activité : poète, journaliste, commerçant, il trouve encore le temps d'étudier l'harmonie tout seul. C'est l'époque où il prend part à d'originales séances de musique de chambre qui se tenaient chez des luthiers brésiliens — lisez des fabricants, non de violons, mais de guitares (1) ! Il y avait là des clarinettes, des saxophonistes qui ignoraient tout du jazz, des virtuoses de l'ophicléide et du *cavaquinho* (2) et naturellement des guitaristes. On y jouait de tout et surtout des pièces de terroir datant d'un siècle ou plus où il est inattendu de découvrir un parallélisme avec... Chopin. L'exemple ci-dessous n'évoque-t-il pas la *Valse en ut mineur* et quelque chercheur ne découvrira-t-il pas un jour une filiation entre Chopin et la musique populaire brésilienne ?



Le répertoire comprenait aussi des transcriptions de pièces de guitare composées par Villa-Lobos qui devinrent vite populaires et dont plusieurs furent adaptées plus tard par le poète Catullo Cearence. Cependant le jeune homme, ne se trouvant pas encore en possession du métier solide qu'il désirait acquérir, continuait ses études et prenait quelques conseils d'Agnello França et de Francisco Braga tandis que Breno Nyendemberg se chargeait de faire de lui un virtuose du violoncelle. Naturellement son esprit si personnel n'acceptait pas toujours l'obligation de la règle et des discussions homériques survenaient entre lui et ses aînés quant à la nécessité

(1) De guitares brésiliennes qui diffèrent de la guitare espagnole par le manche plus long et la caisse sonore plus plate.

(2) Petit violon de la dimension de la *pochette* du XVIII^e siècle.

de préparer telle dissonance ou de résoudre telle appogiature. Ne prétendit-il pas un jour substituer le 2^e au 3^e degré dans une cadence plagale et conclure ainsi :



Audace grande et qui rend plus méritoire le courage qu'eut le jeune musicien de n'écrire uniquement pendant trois ans que de la musique religieuse afin d'établir dans son esprit l'équilibre entre le furieux courant révolutionnaire qui le dévorait et la discipline classique dont il sentait l'absolue nécessité. Ceci répondait d'ailleurs à un état d'esprit non pas dogmatiquement religieux mais mystique où le panthéisme jouait un rôle primordial. La foi en un créateur, la foi en la raison d'être de tout le phénomène universel se confondaient en lui et lui inspirèrent des œuvres où les techniques musicales et liturgiques sont rigoureusement observées comme nous le constaterons d'ailleurs sous peu.

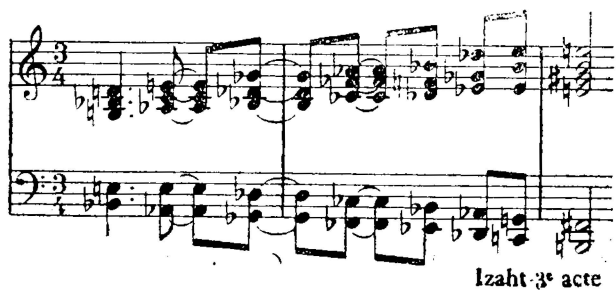
Mais il faut vivre, et l'orphelin, soutien de sa mère, entre dans une industrie. Ce sera pour lui l'occasion de nombreux voyages. Déjà il cherchait à se rapprocher des tribus indigènes afin d'étudier sur place leurs coutumes et surtout leur folklore dont il était hanté et qui devait tenir une place si importante dans ses créations. Malheureusement sa fabrique fait faillite, voilà le jeune homme obligé de chercher fortune ailleurs ; il la tente en province, va du sud au nord sans jamais cesser de composer. De cette époque (1908) datent les premières de ses œuvres qui furent par la suite éditées : *Confidencia*, souple mélodie, le *Carnaval de Pierrot*, premières pièces pour piano (un des rares instruments que le musicien n'a jamais travaillé) un *Trio*, pour flûte, violoncelle et piano, impitoyablement déchiré depuis, le *Premier trio* pour piano, violon et violoncelle, resté inédit, qui contient déjà en puissance la force rythmique et expressive propre à l'auteur et de charmants détails d'écriture tels que, dans le premier mouvement, le duo entre le violon et le cello et les entrées contrapuntiques du Final, enfin l'opéra *Femina* sur un livret de Ajevedo, qui fut répété au théâtre Trianon, de Rio, par une troupe portugaise mais ne fut jamais joué... pour cause de faillite le jour même de la première représentation !

C'est aussi au cours de cette période (1909-1912) que l'auteur réalise enfin son grand projet de voyage à travers les territoires des tribus indi-

gènes; il eût l'occasion de joindre parfois plusieurs missions scientifiques, entre autres des missions allemandes, vécut de la vie des Indiens, les observa longuement, assista aux réunions fétichistes, recueillit de nombreux airs de folklore et enfin se pénétra intimement de l'ambiance des races, de celle des eaux profondes, des forêts impénétrables et mystérieuses que ses œuvres allaient bientôt merveilleusement synthétiser.

La musique cependant va définitivement prendre possession de lui. Pour vivre il joue dans les orchestres, pratique presque tous les instruments — sauf le hautbois — et peu à peu arrive à en connaître toutes les ressources, précieuse acquisition dont un petit nombre seulement de compositeurs pourraient se targuer. Tour à tour il s'attache aux orchestres de théâtres, de cinémas, de restaurants, comme à ceux des tournées de zarzuelas espagnoles dont le charme et l'originalité l'enchantent et cette multiple, cette continuelle expérience des yeux et des oreilles lui est l'éducation la plus profitable qu'un musicien puisse désirer. D'ailleurs il compose toujours et partout, même à l'orchestre : durant les pauses il crayonne ses idées, écrit un *Concerto* pour violon et orchestre, le 1^{er} *Quatuor* à cordes, la 1^{re} *Sonate-fantaisie* intitulée *Désespérance* qui marque un grand progrès dans l'écriture de son auteur et renferme de curieuses recherches de sonorité. Cependant ses pairs ne veulent pas encore le reconnaître, la critique le traite avec hauteur, on le croit incapable d'une grande création, d'un opéra, par exemple. Au dédain il répond par le dédain : le théâtre fut toujours pour lui un genre inférieur, il n'en admet ni la convention, ni le mélange des genres, ni le programme à suivre. Cependant, pour prouver victorieusement ses capacités à ses détracteurs il fait le pari d'écrire en quatre mois un opéra à grand orchestre, avec chœurs, nombreux personnages, etc..., le pari est gagné et c'est *Izah!*, œuvre singulière qui mérite qu'on s'y attache puisqu'elle marque le moment où l'auteur devint célèbre dans son pays. Le livret — les aventures d'une troupe de tziganes en Europe — est de Villa-Lobos que nous avons déjà vu poète et écrivain et qui signa de nombreux écrits de son pseudonyme de E. Villalba-Filho. La musique reflète certaines influences dues aux œuvres jouées partout au Brésil et que notre compositeur connaissait; les conceptions wagnériennes du leitmotiv, le lyrisme sensuel de Puccini en sont les plus frappantes; des neuvièmes, des gammes par tons, des altérations pourraient faire croire à celle de Debussy mais Villa-Lobos ignorait à ce moment jusqu'au nom de Debussy dont quelques œuvres ne lui furent révélées — par Darius Milhaud — qu'en 1919. La gamme par tons entiers, fort employée alors par le compositeur,

provient de l'étude qu'il a faite des accords du 3^e degré de la gamme mineure — supprimé avec une si belle désinvolture dans les traités d'harmonie — et des conséquences judicieuses et personnelles qu'il en a tirées. En voici un exemple savoureux :

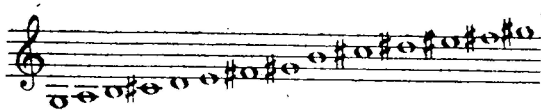


Izaht eut quatre représentations et la série en fut arrêtée par Villa-Lobos lui-même qui ne voulut plus donner au théâtre que des œuvres d'une construction entièrement originale. Mais la solidité et la souplesse de l'orchestration prouvent que le jeune compositeur a désormais en mains une puissante et sûre technique et les grandes œuvres vont bientôt se succéder.

Entre temps il épouse M^{lle} Lucilia Guimarâes, pianiste virtuose, lauréate de l'Institut National de Musique de Rio, musicienne complète qui voue désormais son intelligence et son talent à la réussite de son mari. Elle interprète plusieurs de ses œuvres pianistiques : les deux *Suites infantiles* (1912-1913), pièces charmantes inspirées par l'enfance pour laquelle l'auteur eût toujours une vive prédilection, une *Suite* en trois parties, pour piano et orchestre, qui lui est dédiée et fut depuis souvent exécutée en Amérique du Sud.

Des années 1913 à 1915 datent *Ibéricarabe*, pour orchestre, une *Suite caractéristique*, pour quintette à cordes doublé, d'une belle plénitude de sonorité, le *Grand Concerto*, pour violoncelle et orchestre, de forme cyclique, qui dénote une merveilleuse connaissance de l'instrument dont l'auteur recule les limites aigües, les *Danses africaines*, pour orchestre, jouées depuis à Paris, aux Concerts Straram, le 5 avril 1928. Inspirée par des thèmes des Indiens africains Caripunas, de l'État de Matto Grosso, au Brésil (race issue de croisements autochtones et de nègres importés) cette curieuse

suite est bâtie sur les gammes suivantes, d'instruments africains nommés *Marimbas* (sorte de Xylophone)



et est enlevée en un rythme fougueux.

Notons enfin deux importantes œuvres de musique de chambre : le 2^e *Trio*, pour piano, violon et violoncelle et le 2^e *Quatuor à cordes*. Le 2^e *Trio*, joué depuis avec succès aussi bien au Brésil qu'à l'étranger, notamment en France (1) où il est édité, est bâti sur un plan cyclique et contient toutes sortes de recherches et de déformations rythmiques qui sont la base même de l'inspiration de Villa-Lobos ; les sonorités spéciales, les harmoniques entre autres, y sont employées avec une habileté croissante qui décèle une fois de plus chez l'auteur une profonde connaissance des ressources instrumentales.

Une *Sonate* pour violoncelle et piano et surtout un 3^e *Quatuor à cordes* (1916) indiquent une indépendance bien marquée de l'écriture, sinon de la forme. Celle-ci est encore basée sur l'architecture en usage dans la musique européenne ; cependant la réexposition est présentée d'une façon toujours personnelle, sans redite systématique et le plan ternaire du premier mouvement de Sonate est librement interprété, tout en étant respecté dans ses grandes lignes. Mais la caractéristique de Villa-Lobos — et il faut dès maintenant s'y arrêter — est la valeur saisissante qu'il a donnée au rythme dans toutes ses formes ; ses préoccupations rythmiques, visibles dès ses premières œuvres, vont s'accroître de plus en plus et le conduiront à de nombreuses trouvailles qui seront toujours mesurables métronomiquement. Chez lui point de rubato, rarement de points d'orgue ; les nuances les plus délicatement raffinées de la sensation rythmique jusqu'aux plus passionnées aux plus brutales, les tenues, les silences plus ou moins prolongés sont minutieusement notés et classés en mouvement exactement métronomiques. La ligne mélodique y gagne ainsi un rigoureux équilibre sans rien perdre de son expressive sensibilité et il est nécessaire de se pénétrer de ce point important avant de continuer l'étude des œuvres

(1) Entre autres à la S. M. I., salle Pleyel, à Paris, par MM. Thomas Téry, Maurice Raskin et Tony Close, en 1929.

qui vont se succéder. Quelques exemples démontreront davantage ce qui précède :



Scherzo du 3^e Quatuor à cordes :



De 1916 datent une charmante *Symphonietta* en hommage à Mozart, qui n'a cependant rien d'un pastiche malgré l'écriture orchestrale purement classique, un poème symphonique d'une couleur impressionniste, *Tedio de Alvorada* qui dépeint les nuits lunaires du Brésil et la première des six *Symphonies*. Celle-ci et la suivante ont été conçues sans aucun programme littéraire ; ce ne fut qu'à leur achèvement qu'elles inspirèrent à l'auteur des pensées philosophiques ou humanitaires, des visions de sa conscience d'artiste qui lui sont bien personnelles. Au contraire les deux poèmes symphoniques intitulés le *Naufrage de Kléonikos* et *Amazonas* illustrent, le premier un épisode mythologique de Teixeira Leite Filho (il fut exécuté le 15 août 1918 au Théâtre Municipale de Rio, sous la direc-

tion de l'auteur) le second un conte des Forêts de Marajos dû à Raoul Villalobos, père du compositeur. *Amazonas*, qui dut attendre douze ans sa première audition (donnée à Paris le 30 mai 1929 par les Concerts Poulet) est construit sur des thèmes indiens dont l'auteur accentue encore le rythme et le caractère ; l'orchestre comporte des instruments de percussions indigènes, il utilise également la viole d'amour et un violonophone, violon ordinaire sur lequel est fixé un pavillon en métal. Fort bien accueillie par la presse et par le public cette œuvre, tout en n'ayant aucun rapport avec les fameux Chôros, donne cependant un avant-goût de ce qu'ils seront.

En 1918 notons la première série d'une des œuvres les plus marquantes de Villa-Lobos. Il s'agit de *Prolé do Bêbé (La Famille du Bêbé)*. Nous avons déjà signalé la prédilection que l'auteur a pour l'enfance, c'est par la musique qu'il a tenté de traduire les sentiments de tendre admiration que les tout-petits lui inspirent, le contraste entre leur vie lumineuse et l'ironie paradoxale, la misère de l'existence des adultes. Cette première série est intitulée *Bonecas (les Poupées)* et, bien entendu, les sous-titres de ses huit pièces n'ont aucune importance musicale : ils ne sont qu'une justification de la pensée de l'auteur et rappellent la tendance qu'ont les Brésiliens à donner exagérément un diminutif à toutes choses. Basées sur des thèmes populaires, sortes de chansons enfantines, écrites avec beaucoup de vie et de fantaisie, elles contiennent de nombreux effets pianistiques et rythmiques qui seront encore développés dans la seconde série, *os Bichinhos (les petites bêtes)*, datant de 1921 et dédiée à Aline van Barentzen. Cette série est fortement dissonante, atonale et polytonale, les recherches pianistiques y sont des plus variées et des plus intéressantes. Citons le rythme obstiné du N° 1, *a Baratinha de Papel (le petit cafard en papier)* :



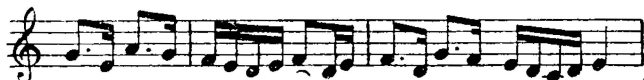
la formule d'accompagnement du N° 3, *O Camundongo de Massa (le petit chat en carton)* qui se répète suivant 17 mesures de temps différents :



les indications de mesures, bien caractéristiques, du N° 4, *O cachorrino de Burracha* (le petit chien en caoutchouc) :

$$\frac{11}{8} \left(\frac{6}{8} \text{ ou } \frac{3}{4} + \frac{5}{8} \right) \quad \frac{13}{8} \left(\frac{6}{8} \text{ ou } \frac{3}{4} + \frac{7}{8} \right)$$

le thème typique du N° 8, *Oursonhino de Algodão* (le petit ours de coton) :



les effets de percussion, très fréquents chez l'auteur, du N° 9, *O Lobo-sinho de Vidro* (le petit loup en verre) :



Fort difficile, cette seconde suite est réservée à la virtuosité. Une troisième est en préparation qui aura pour titre : *Sportsman*.

Mais il nous faut revenir en arrière et citer, au moins pour mémoire, la 3^e *Symphonie* (1919) inspirée par la guerre, le 4^e *Quatuor* à cordes et surtout la seconde *Messe-Oratorio*, pour grand orchestre, chœurs mixtes et orgue dont l'écriture conjointe, aux lignes divergentes d'une puissante souplesse, le magnifique *Gloria*, sont d'un effet grandiose. Exécutée au Concert du Théâtre Municipal de Rio avec une instrumentation spéciale, cette messe fut souvent depuis donnée à l'église, soit intégralement, soit avec les chœurs soutenus par l'orgue. En exergue, l'auteur demande à Dieu de lui pardonner, à lui indigne, le péché d'oser écrire en vue de sa Gloire...

En 1920 nous notons une nouvelle œuvre dédiée à l'enfance : le *Carnaval das Crianças* où l'auteur la dépeint une fois de plus par la fantaisie rythmique et la vie surabondante et la 4^e *Symphonie*, sous-intitulée *la Victoire*. Écrite pour très grand orchestre, puisqu'elle exige 170 exécutants, cette œuvre fut jouée sous la direction de l'auteur dans un concert donné au Théâtre Municipal de Rio-de-Janeiro, en septembre 1920, en l'honneur

de LL. MM. le Roi et la Reine des Belges lors de leur séjour en Amérique du Sud ; les particularités les plus notables en sont une fanfare dont l'action est importante et surtout un orchestre de coulisse composé d'une petite clarinette en *mi b* et de saxophones. Cet ensemble doit se déplacer plus ou moins suivant les effets à produire ; ayant sa vie rythmique propre il doit, par exemple, considérer chaque temps d'une mesure à 4-4 comme étant à 2-8 et nécessite, bien entendu, un second chef d'orchestre. L'effet de cette symphonie est fort grand : « C'est la Victoire, s'annonçant aux derniers cris des clairons, parmi les hosannas des peuples rédimés, des races libérées » (1).

Une autre œuvre d'importance de la même année est *Jésus*, opéra biblique en 3 actes, bâti sur des thèmes juifs, dont le sujet, fort audacieux, n'a pas permis jusqu'ici la représentation. *Zoé* (1921) opéra en trois actes sur un livret brésilien de Renato Vianna, est également encore dans les cartons de l'auteur ; c'est l'histoire d'une femme fatale et du rôle de la danse dans la vie moderne. L'on en peut citer le *Ballet infernal* du 2^e acte et la *Matchiche tragique* qui termine l'ouvrage :



Le cinquième opéra, *Malazarte*, ne fut de même pas joué pour des raisons de difficultés scéniques ; il est entièrement construit sur des thèmes de folklore et met en scène un personnage symbolique de la race métisse, croisé d'Indiens, de nègre, d'Espagnol et de Portugais.

La 5^e et la 6^e *Symphonie (Symphonie indienne)*, écrite sur des thèmes

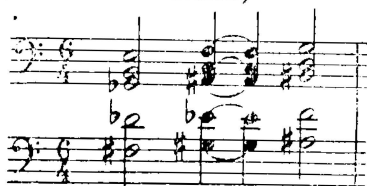
(1) Traduit du poème portugais de M. Escragnolle Doria, par Maurice Rimbaud.

indigènes) sont de la même époque et marquent l'orientation vers le *Chôros*. La 5^e *Symphonie* comprend une musique d'harmonie et un chœur mixte dont les paroles n'ont aucun sens : ce sont des syllabes prises dans diverses langues, russe, française, chinoise, nègre, etc., dont l'objet est de prouver l'influence que peut avoir la phonétique et le rythme qu'elle crée sur l'effet musical ; ce procédé sera employé plus tard dans le *Nonetto* et le *Chôros X*. Aucune de ces deux symphonies n'a encore été exécutée.

Dans le domaine de la musique de chambre citons de cette même année le *Trio*, pour hautbois, clarinette et basson que la hardiesse du rythme et de l'écriture, les traits nombreux de virtuosité classent parmi les œuvres capitales destinées à ce groupe instrumental.

A cette époque l'auteur est célèbre dans toute l'Amérique du Sud ; des artistes réputés l'interprètent au cours de leurs tournées. Le violoniste Kochanski joue le *Martyre des Insectes* (1917), pour violon et orchestre, dont le N° 3 — *le Papillon autour de la lumière* — fut depuis exécuté à Paris par M. Marcel Darrieux aux Concerts Straram, le 26 avril 1928, ainsi que *Sérénité* (N° 2 de la *Fantaisie de Mouvements mixtes* — 1917). M^{me} Véra Janacopulos chante les *Historiettes*, pour voix et orchestre qui lui sont dédiées et qu'elle donnera plus tard à Paris (1). Ce sont six poèmes — dont deux d'Albert Samain — où l'on remarque nettement l'influence de Debussy que l'auteur admirait profondément tout en ne connaissant encore de lui que la *Sonate* pour flûte, alto et harpe et quelques mélodies du répertoire de M^{me} Janacopulos. Ses *Epigrammes ironiques et sentimentales*, pour chant et petit orchestre connaissent aussi le grand succès. Écrites sur des poésies de Ronald de Carvalho elles dénotent l'indépendance harmonique de plus en plus frappante de l'auteur. Citons en exemple le N° 2, *Inutile épigramme* :

(Cordes avec sourdine)

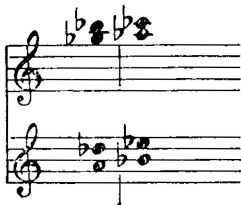


(Harpe)



(1) En 1924, à un concert Wièner.

et le dernier accord du N° 3, *Songe d'une nuit d'été* : (1)



Enfin il noue avec Arthur Rubinstein des liens de profonde affection dont le grand pianiste a conté la genèse romanesque au cours d'un article paru dans la revue polonaise *Musika* (2) :

Villa-Lobos dirige ses ouvrages dans tout le Brésil et en Argentine. Sans avoir voulu jamais accepter de fonctions de chef-d'orchestre titulaire il a cependant monté de nombreuses œuvres au Théâtre Municipale, au Théâtre São-Pedro, au Théâtre Phenix, à la Sociedade de cultura artistica de Rio-de-Janeiro, à la Sociedade de concertos symphonicos de São-Paulo ; outre le repertoire classique et les œuvres importantes de Berlioz il a fait entendre, parmi les Français modernes, la *Mer*, de Debussy, la *Valse*, de Ravel, le *Poème de la Forêt*, de Roussel. Il a même orchestré des mélodies de Ropartz, Reynaldo Hahn, etc. en vue de leur exécution au concert. Il dirige en outre des tournées italiennes et portugaises qui jouent l'opérette viennoise et le repertoire italien à travers le Brésil, cela sans s'interrompre de composer ; Rubinstein n'a-t-il pas dit d'ailleurs de lui : « Il crée avec la facilité et la force du génie ? ». Des amis, des inconnus, lui demandent de leur « écrire quelque chose ». Avec sa bonne grâce habituelle il s'exécute et leur laisse les manuscrits sans s'en inquiéter. Ses compositions religieuses ont un succès tel que des prêtres arrivaient parfois chez lui, réveillaient de bonne heure l'artiste fatigué par les nuits de veille et lui tendaient un billet de cent milreis — aubaine très appréciée du jeune musicien — afin qu'il écrive en une demi-heure un *Ave*, un *Salutaris*, un *Tantum ergo* dont ils fournissaient quelquefois le thème grégorien. Bref sa personnalité est partout admirée et contrairement au proverbe il est « prophète en son pays ». Il ne lui manque plus que la consécration de l'Europe et ce sont les encouragements d'un Français qui l'inciteront à venir la chercher. En 1918-1919

(1) Elles ont été exécutées à Paris par M^{me} Véra Janacopulos, puis, en 1929, par M. Felipe Romito aux concerts M. F. Gailliard.

(2) On en trouvera plus loin la reproduction dans les chroniques du présent numéro de la *Revue musicale*.

Darius Milhaud faisait une tournée de propagande au Brésil ; les deux musiciens se lièrent d'amitié, Milhaud fit connaître à Villa-Lobos quelques compositeurs français, dont Debussy et les Six, Villa-Lobos montra à son ami ses propres œuvres et sur les éloges de ce dernier décida de se faire connaître en Europe.



De ce moment date une nouvelle phase de l'activité du compositeur brésilien. Possédant un catalogue des plus importants, maître d'une technique éprouvée, ayant une rare connaissance des divers instruments, il est en outre un érudit du folklore national et indigène. De plus en plus il va s'orienter dans la voie que lui indique ce dernier élément. Son but sera maintenant de fixer, par toutes les ressources qu'offrent le rythme et la mélodie, le sens général et profond de la race, de fondre les apports autochtones, africains et latins dont les réunions fétichistes, la chanson, la danse, le carnaval sont les éléments les plus caractéristiques. De cette tendance sont nés les ouvrages d'une grande valeur originale qui consacreront définitivement sa personnalité.

Avant son départ il écrit le *Nonetto* (1923) pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone-alto, basson, harpe, célesta, batterie, chœur mixte et piano, intitulé : « Impression rapide de tout le Brésil sonore », un des points culminants de l'œuvre du jeune maître, synthèse de l'ambiance sonore et rythmique de son pays, dont l'habileté du contrepoint instrumental et l'art des oppositions témoignent d'une étourdissante virtuosité. La batterie forme à elle seule un véritable orchestre tant par la variété des valeurs que par les différentes colorations ; outre les instruments habituels elle comprend un xylophone et des instruments typiques indigènes : le *Xucalho*, énorme hochet de bois ou de métal rempli de pierres et le *recoreco*, sorte de crécelle. Le piano est souvent employé dans les régions extrêmes, moins accessibles musicalement à l'oreille, et s'ajoute à la percussion ; des effets inédits d'instruments sont recherchés tels, par exemple, qu'enlever le bec de la clarinette et souffler comme dans une trompette, ce qui donne le son caractéristique d'une trompette indienne. Les chœurs sont traités comme dans la 5^e *Symphonie*, les syllabes n'ayant qu'un sens rythmique ; des effets

bien évocateurs des fêtes indigènes y sont recherchés. Citons entre autres cet exemple curieux :



Quant au sentiment harmonique il est superflu d'ajouter qu'il prouve la plus entière indépendance. Exécuté au Théâtre Colon, de Buenos-Ayres, le *Nonetto* fut présenté aux Parisiens lors d'un festival d'œuvres de Villa-Lobos, à la salle Gaveau le 5 décembre 1927.

De la même année date le *Poème de l'enfant et de sa mère*, commencé à Rio et terminé à Paris, pour chant, flûte, clarinette et violoncelle, charmant duo dont les paroles sont du musicien. Relevons-y ces curieuses indications qui font dire à l'excellent violoncelliste Tony Close que le Maître « apprend à ses interprètes à connaître davantage leurs instruments ! ». Au violoncelle : « croisez la 3^e corde sur la 2^e et jouez pizzicato comme sur la guitare avec le pouce et l'index » :



Plus loin, arco et pizz. ensemble :



A la flûte et à la clarinette : « les glissandos très faux et très désaccordés ».

La *Suite en trois parties* pour violon et chant contient aussi de nombreux effets vocaux et instrumentaux des plus intéressants.

1924 est l'année de la création des *Chôros*. Laissons à ce propos parler l'auteur : « Le *Chôros* représente une nouvelle forme de composition musicale dans laquelle sont synthétisées les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire, ayant pour principaux éléments le Rythme et n'importe quelle mélodie typique de caractère populaire qui apparaît de temps à autre accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l'auteur. Les procédés harmoniques sont, eux aussi, presque une stylisation complète de l'original. Le mot *Sérénade* peut donner une idée approximative de la signification du *Chôros*... ».

J'ajoute que le mot *Chôros* est intraduisible et que j'exprimerais incomplètement son sens véritable en le remplaçant par *Chant*. Il faudrait entendre ici le chant typique qui plane sur une contrée et qui renferme aussi bien les chants des individus que les mille bruits dont la vie journalière est tissée. Ceux du Brésil ont leur propre originalité ; Villa-Lobos, produit de la race, les a plus qu'aucun autre ressentis et je crois avoir suffisamment prouvé que tout dans son œuvre et sa personnalité devait l'amener à les décrire (1).

La composition des 14 *Chôros* s'étage de 1924 à 1929, les numéros d'ordre n'ayant aucune rigueur chronologique à tel point que l'*Introduction aux Chôros* date de 1927. Conçus pour différents groupes d'instruments le plan est des plus originaux ; les grandes lignes en seraient un motif central prédominant, basé sur le chant populaire, quoique souvent personnel, que des fragmentations, des déformations rythmiques font peu à peu pressentir et qui enfin plane sur l'ambiance formée d'autres thèmes ou d'autres fragments.

Le N° 1 est « typique pour la guitare brésilienne », hommage rendu à l'instrument national, au rythme fortement syncopé. Le N° 2 est un nostalgique et exquis duo entre la flûte et la clarinette.

Le N° 3, « *pica-pao* » (2) est écrit pour chœur masculin et sept instruments à vent sur une chanson bachique des Indiens Paricis dont voici le curieux thème :



(1) Une étude détaillée des *Chôros* a été publiée par la signataire de cet article dans *Musique* du 15 janvier 1929.

(2) Oiseau du genre du pivert.

Les chœurs sont traités avec une audacieuse souplesse et l'auteur ne craint pas de leur demander des effets de ce genre, si évocateurs :



Le thème, déformé, devient plus tard une souple vocalise des ténors se détachant sur l'accompagnement obstiné des basses, soutenus par les cors et le trombone, procédé affectionné de l'auteur et que nous retrouverons souvent.

Le N° 4 pour trois cors et un trombone sur un thème également bien « couleur locale » met en œuvre toutes les recherches dues à l'emploi de la sourdine, des glissandos et des divers modes d'articulation.

Le N° 5 est réservé au piano et contient de difficiles mélanges de rythmes.

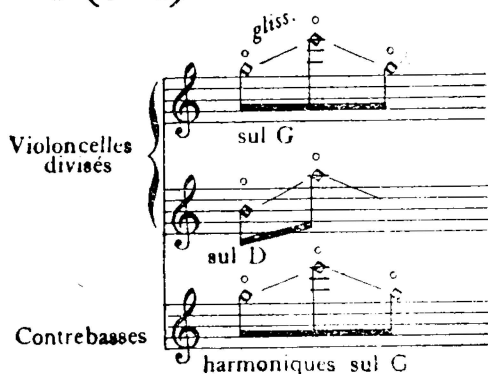
Le N° 6 est un curieux ensemble de petite clarinette, trompette, bombardine et guitare.

Le N° 7 est un septuor pour cinq « bois », violon et violoncelle, dont le rythme implacable est interrompu par la souple valse lente du basson.

Les autres *Chôros* suivent, sur une plus large échelle, le plan des précédents. Ils sont confiés à l'orchestre et des chœurs ou des instruments solistes y ajoutent un nouvel élément d'intérêt ; les instruments typiques indiens que nous avons déjà remarqués y sont employés ainsi qu'un ou deux pianos dont l'effet est principalement de percussion. Les rythmes syncopés, les mélanges de mesures différentes y sont nombreux. Citons dans le N° 8 :

$$\frac{9}{8} \left(\frac{3}{4} + \frac{3}{8} \right) \text{ et } \frac{11}{8} \left(\frac{4}{4} + \frac{3}{8} \right)$$

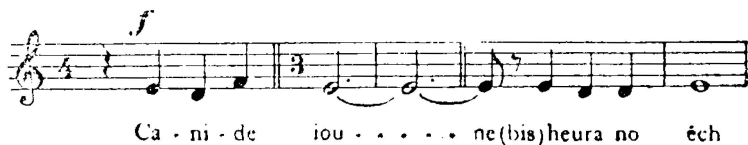
De même les effets spéciaux tels que : « deux contrebasses à cinq cordes descendent la 5^e corde au si », ou bien encore, dans le N° 10 :



Ce dernier confie aux chœurs un thème important dont les paroles sont des onomatopées bizarres s'opposant merveilleusement à une suave mélodie brésilienne.

La hardiesse de l'orchestration où chaque instrument a son indépendance et sa vie propres tout en concourant au bel équilibre de l'ensemble, produit des effets saisissants et les mélomanes parisiens ont certes présent à la pensée le succès de ces œuvres, tant aux Festivals organisés par les amis de l'auteur en octobre et décembre 1927 qu'aux Concerts Lamoureux en janvier 1929 (salle Gaveau, Paris). L'apothéose des *Chôros* est le N° 14, pour grand orchestre, fanfare et chœur mixte, œuvre immense, non encore exécutée, mais l'auteur a écrit depuis deux duos pour violon et violoncelle (1929) d'une puissante et expressive sonorité, qu'il a intitulés *Chôros bis* pour indiquer leur rapport avec les précédents.

Voici donc le sommet actuel de l'œuvre du Maître brésilien. Tout ce qu'il écrira durant les années 1925 à 1929 restera dans l'ambiance de la terre natale et de ses traditions ethniques, tels les *Trois poèmes indiens*, les *Sérestas*, les *Dix Chansons brésiennes* pour chant, orchestre ou piano. Les thèmes et les paroles des premiers ont été recueillis soit par le Père J. de Léry, soit par E. Roquette-Pinto ; ceux des *Sérestas* sont personnels et « rappellent dans une forme raffinée tous les genres des sérénades traditionnelles du Brésil, toutes les chansons de mendiants, charretiers, bouviers, campagnards, etc... ». Les *Chansons brésiennes* vont des airs indigènes à ceux du « Carnaval Carioca ». J'ai dit au début de cet article l'impression profondément évocatrice de ces courtes pièces qui sont à la fois d'un poète, d'un peintre et d'un musicien, où passent les échos du tam-tam de guerre, du gong des funérailles, jusqu'au tumulte des foules en liesse. La partie vocale est traitée avec la plus grande originalité et ouvre aux chanteurs des perspectives nouvelles tout comme les instrumentistes ont puisé de rares effets dans les indications du Maître. De nombreux exemples seraient à citer ; bornons-nous à donner le thème superbe du *Canidé Ioune-sabbath (Trois poèmes indiens)* :



les glissandos de la *Seresta* N° 11, *Redondilha* :



le début de l'admirable *Xangô*, chanson fétiche (N° 4 des *Chansons brésiliennes*) :



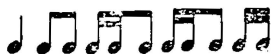
et ajoutons que la récente *Vocalise* de l'auteur (collection A.-L. Hettich, 1929) si souple dans son modernisme, est la préparation toute désirée en vue de l'interprétation de ces pièces si spéciales.

De même dans les *Cirandas* (1926), pour piano, dont la tonalité est variée ou déguisée par d'habiles artifices d'écriture, dans les 12 *études pour la Guitare* (1928), dédiées aux virtuoses de cet instrument et qui élargissent considérablement ses possibilités, dans *Pia et Francette* (1928) enfin, délicieuse série de courtes pièces pour piano, dédiée aux jeunes élèves de M^{me} Marguerite Long et parfaitement adaptée à leurs moyens enfantins, nous retrouverons le parfum de la terre ancestrale, mine inépuisable pour l'artiste. Une œuvre fera cependant exception, c'est le *Rudepoema* (1926) pour piano. Dans sa dédicace à l'illustre pianiste Arthur Rubinstein, l'auteur de cette pièce considérable par ses dimensions et sa portée indique comment il a tenté de traduire musicalement le tempérament, l'âme même de son ami. Rubinstein s'est-il reconnu dans cette peinture? il a su en tout cas magnifiquement l'extérioriser et donner toute valeur à sa technique éblouissante, à son développement quasi orchestral. Là abondent en effet les recherches pianistiques d'une écriture très neuve qui exige la plupart du temps trois ou quatre portées afin d'employer à la fois tous les registres de l'instrument ; les gammes, les arpèges y sont remplacés par des glissandos ou des suites d'accords plaqués alternant aux deux mains ; les effets de « cuivres », de « bois », de batterie même n'y sont pas rares et de cette polyphonie si complète les thèmes se dégagent avec clarté et précision tant la

mise en œuvre en est habile. Réservé à la virtuosité, *Rudepoema* fut exécuté en première audition par le dédicataire le 24 octobre 1927, à Paris.

Les deux Ballets, *Entonnoir* et *Véhicule*, non encore exécutés, écrits sur un fort original argument du musicien, sont du domaine des visions, du rêve, des cauchemars même. « Leur essence, dit l'auteur, est la musique pour la joie du son, la danse pour la beauté du mouvement, le décor pour le plaisir des yeux, la donnée n'étant ici qu'un prétexte ». Ajoutons que la conception musicale, bien nouvelle, d'*Entonnoir*, est le déplacement rythmique obtenu par deux orchestres indépendants dont la fonction est de fondre les sensations binaires et ternaires.

Quant à la *Suite Suggestive* (1) (1929) — la dernière venue — pour deux voix et petit ensemble instrumental, elle crée une ambiance de vie moderne tout en s'appuyant sur la base ethnique du système musical du Maître ; c'est en un mot « la sensation sonore de la Cinématographie ». But audacieux ! Mais l'auteur aime le cinéma plus que tout autre spectacle ; il ressent vivement le plaisir de ses violents contrastes et son habituelle virtuosité a su à merveille les décrire. D'abord l'orchestre prélude, lent et solennel, la trompette et le trombone imitent des appels de cor, puis un rythme animé et bien connue éclate :



Ce morceau si célèbre, au répertoire de tous les cinémas du monde, ne serait-ce pas l'*Ouverture de Guillaume Tell*? Non, ce n'est que l'*Ouverture de l'homme tel...* qui commence le spectacle et à laquelle fait suite le *ciné-journal*, *Prélude, choral et funèbre*, histoire décousue où l'on ne perçoit que quelques phrases au hasard, perdues dans le grondement de la foule. Le « capoeira », frère brésilien de notre gavroche, donne un *Cloche-pied au flic* sur les rythmes inattendus et différents de trois métronomes, dont l'un avec sonnette, symboles de l'ordre qui toujours doit régner. Viennent ensuite le terrible *récit du Peureux* et *Charlot aviateur* dont les prouesses nous sont contées par une contrebasse qui rivalise d'agilité avec une petite flûte :

(1) La première audition en a été donnée à Paris, chez Mme Frédéric-Moreau, dédicataire de l'œuvre, le 29 juin 1929.



Les aventures angoissantes de l'*Enfant et du Youroupari* (1) sont brusquement interrompues par le Galop final où les instrumentistes finissent, par improviser ce qui leur plaît : le public s'en va, brouhaha, cacophonie, silence... A la semaine suivante le prochain épisode !



De l'analyse des œuvres prépondérantes de Villa-Lobos peut-on dégager ses procédés, ce qu'il est convenu d'appeler sa « manière » ? Ce serait, il me semble, inutile, la « manière » étant ici trop fugace et c'est précisément sa caractéristique : la technique générale du compositeur se modifie suivant les exigences de la construction de l'œuvre ; elle est donc toute liberté et en réaction contre les conventions de la théorie traditionnelle qui toujours se dressa devant la pratique moderne. Chez lui « la forme est la conséquence de la nécessité du repos relatif de l'imagination mais jamais la répartition symétrique des déductions classiques (2) ».

Est-ce à dire que Villa-Lobos fait table rase d'un passé qu'il renie délibérément ? L'obligation de l'étude approfondie des bases théoriques et harmoniques de son art — étude qui comporte la connaissance et la pratique du plus grand nombre d'œuvres existantes — rend impossible pour un musicien l'application, l'idée même d'un tel système et d'ailleurs tout en lui, hérédité, milieu, éducation scientifique aussi bien qu'artistique ou philosophique ne concourt-il pas dans une large mesure à sa formation ? Mais malgré la nécessité de nous appuyer sur le passé nous pensons, sentons et vivons dans et avec le présent, par conséquent l'artiste a le droit de mettre

(1) Loup-garou.

(2) Villa-Lobos.

sa technique en accord avec son sentiment personnel d'une part, avec le siècle de l'autre ; il doit être en un mot « l'ouvrier de sa prédestination ». Ce qui compte avant tout c'est le don inné, « la fatalité psychologique » qui lui permettra de créer avec n'importe quel élément d'inspiration, aussi banal soit-il, un courant d'affinités entre lui et ses auditeurs, « un effet pour ainsi dire thérapeutique sur l'âme humaine ». Pour cela il ne suffit point de sortir élève d'un Conservatoire ou de se réclamer d'un maître illustre : Villa-Lobos nous en est un exemple frappant. Profondément impressionné par les thèmes et l'ambiance populaire de son pays, il n'a eu qu'à laisser s'amalgamer ces divers éléments dans le creuset de sa puissante personnalité pour qu'en jaillissent « des œuvres qui ont la force des peuples primitifs, non brutale ou pernicieuse, mais créatrice ».

Suzanne DEMARQUEZ.

