

L'influence Culturelle Française sur la musique Portugaise du XXème Siècle

La *Sonatine* comme forme comparée

Bruno & Léo BELTHOISE

2015

Lorsque l'on se penche sur l'histoire des musiques européennes, il est indéniable que dans le domaine de la musique dite "savante", le Portugal reste le grand inconnu. En effet, il n'existe que très peu d'études consacrées à la musique portugaise disponibles en français. Les histoires et encyclopédies musicales n'y consacrent généralement que quelques lignes, l'incluant même parfois dans la musique espagnole. Quant aux enregistrements discographiques, mis à part ceux consacrés à la mode italianisante du XVIIIème siècle qui envahissait toute la péninsule ibérique, ils restent confidentiels pour ne pas dire quasi-inexistants concernant la musique du XXème siècle. Pourtant, l'émergence d'une identité musicale portugaise sera initiée dès le début du XIXème siècle, dégagée de l'influence italienne et inspirée par toute une génération de compositeurs désireux de connaître "l'ailleurs" tout en restant proches de leur terre. C'est le cas de João Domingos Bomtempo, compositeur et pianiste virtuose, première vedette à l'échelle européenne issue de cette culture portugaise.

Les liens culturels qui unissent la France et le Portugal peuvent se ressentir à travers l'œuvre des premiers modernistes du début du XXème siècle. Beaucoup s'affirment à travers une écriture influencée par Paul Dukas, Gabriel Fauré ou Claude Debussy, tandis que les programmeurs portugais invitent sur le territoire quelques-uns des plus grands noms de la musique française comme Maurice Ravel. Le courant impressionniste et symboliste Français, initié en 1890, aura sur la musique moderne Portugaise un rayonnement particulièrement fort.

Il s'agit ici de montrer comment l'inspiration Française se ressent chez les principaux compositeurs Portugais du XXème siècle à travers des pièces de forme brève. Pour cela, après avoir exposé l'évolution artistique de la fin du XIXème siècle dans les deux nations, nous procéderons à des analyses comparatives entre des œuvres emblématique de la culture musicale française et des œuvres choisies dans le répertoire de Luiz Costa (1879 – 1960), Armando Jose Fernandes (1906 – 1983) et Sérgio Azevedo (1968 -) avec pour fil directeur la redécouverte de la Sonatine, forme de composition adoptée par tous.

I – Le paysage culturel

A) La situation culturelle au Portugal

Le XIX^{ème} siècle amorce un tournant politico-culturel sans précédent pour le Portugal, pays très affaibli par les révoltes successives et les multiples régimes temporaires qui laissent en 1830 la nation dépouillée de ses richesses et de sa puissance. La grande Académie Royale des Arts rêvée par la Cour dominante du siècle précédent n'ayant jamais vu le jour, la vie artistique portugaise se trouve dans un état lamentable au point que les rares talents nationaux s'empressent d'émigrer, tandis que les quelques peintres, sculpteurs et musiciens italiens (Bartolozzi, Pellegrini) venus partager leur art au Portugal repartent bien vite, dégoûtés de ne trouver aucun esprit fertile à leur enseignement.¹

Cependant, dès 1836, la nouvelle constitution mise en place par Don Pedro aboutit à la création de deux Académies des Beaux-Arts à Lisbonne et à Porto : pour la première fois, un gouvernement semble s'intéresser à la culture artistique. Mais les résultats furent très lents et il faut attendre 1844 pour qu'un peintre, Metrass, parti étudier à Paris et Londres, rentre à Lisbonne enchanté de pouvoir y importer, tardivement, l'esthétique romantique. Des expositions sont ouvertes, le Roi Ferdinand, souverain de l'époque, achète des tableaux, constitue une galerie et commande des œuvres.² Entretemps, le pianiste virtuose João Bomtempo qui fait une carrière en Europe depuis 1801, rentre également au pays pour y fonder le Conservatoire de Lisbonne dont il sera le premier directeur. Mais le manque d'éducation du public, la formation imparfaite car trop courte des artistes remet à plus tard l'émergence d'une véritable identité musicale portugaise. Bien que la musique traditionnelle du pays, le Fado, connaisse un succès national et se démarque du Flamenco espagnol, rien d'original ne ressort du travail des compositeurs encore occupés à des pastiches de styles.

En 1873, le Portugal assiste à la naissance de sa véritable école picturale sous l'impulsion de deux jeunes peintres, Silva Porto et Marques d'Oliveira. Le peuple

¹ José-Augusto França, « L'Art dans la société portugaise au XIX^{ème} siècle », p.433-435

² Ibid. pages 441-442

Portugais semble prendre conscience de la carence du pays en matière d'art et manifeste son désir de posséder de vrais artistes : une forme d'intelligentsia apparaît et le mécénat culturel se développe.¹ Dans les années qui suivront, le pays pratiquera une politique d'ouverture culturelle en envoyant systématiquement ses jeunes artistes se former auprès des grands maîtres Européens. L'un des premiers à en bénéficier en matière de musique sera le jeune Luiz de Freitas Branco (1890 – 1955), compositeur précoce qui étudiera à Berlin et Paris. À son retour il scandalisera ses aînés avec son poème symphonique *Paraisos Artificiais* d'après le recueil de Baudelaire. Sa *Première Sonate pour violon et piano*, œuvre écrite en 1907 qui, avec ses procédés de composition cyclique, porte profondément en elle l'influence de César Franck², fut l'objet d'un échange de claques publiques entre le jeune Freitas Branco et Ruy Coelho (1889 – 1986), compositeur qui deviendra officiel de l'Etat Nouveau instauré par Salazar. Dans le domaine des Beaux-Arts, les toiles du jeune peintre Amadeo de Sousa Cardoso (1887 – 1918), qui travaillait dans l'effervescence créative de Montparnasse à Paris, firent également scandale dans le milieu de la bourgeoisie Lisboète. Le poète Mario de Sá Carneiro (1890 – 1916), fasciné par la modernité de la capitale française, créa avec Fernando Pessoa (1888 – 1935) la revue *Orpheu* en 1915, revue extrêmement critiquée par la presse portugaise de l'époque. Des scandales culturels, voilà sans doute ce qui manquait au Portugal pour stimuler sa créativité artistique.

B) L'impressionnisme en France

L'impressionnisme est initialement un mouvement pictural français né de l'association de quelques artistes de la seconde moitié du XIXe siècle. Fortement critiqué à ses débuts et boudé par le public, ce mouvement s'est manifesté notamment de 1874 à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. L'impressionnisme est notamment caractérisé par une tendance à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes climatiques, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses et à les reporter directement sur la toile. Ce courant esthétique eut également une grande

¹ José-Augusto França, « L'Art dans la société portugaise au XIXème siècle », p. 444-445

² Ivan Moody, « Luiz de Freitas Branco », livret du disque

influence sur l'art de cette époque, la peinture bien entendu, mais aussi la littérature, la musique ou encore la mode vestimentaire.¹

Ce qui caractérise le plus l'impressionnisme, qu'il soit pictural, musical ou autre, c'est d'abord un positionnement artistique qui affirme la rupture avec l'académisme de l'époque et sa hiérarchie des genres, la rupture avec les lieux officiels de représentation artistique, l'opposition au systématisme des thèmes traditionnels, le renouveau des sujets et la nécessité de créer un art original et personnel. La musique impressionniste est devenue un courant musical prédominant entre 1890 et 1920. Il s'est caractérisé prioritairement par une volonté d'idéaliser l'univers qui le rattache au symbolisme et par un usage pictural des sonorités.² L'impressionnisme musical connaîtra à partir des années 1890 une extension rapide en France notamment à travers les compositions emblématiques de Claude Debussy, Maurice Ravel et Albert Roussel. Dans les compositions musicales qui sont contemporaines de l'impressionnisme pictural, on retrouve inévitablement des inspirations proches : la référence à la nature, notamment à l'eau, comme source de sensations, souvent affichée dans les titres des pièces musicales, la recherche de correspondances entre l'ouïe et les autres sens, évoquant par exemple des « couleurs » musicales provoquant une écriture qui envisage l'harmonie par petites touches indépendantes, un peu à la manière « pointilliste ». ³ Là où la musique peut correspondre aux visées de l'impressionnisme en peinture, c'est certainement dans ses aptitudes à suggérer les phénomènes dans leur durée. En effet, la musique est reconnue comme un art du temps, un art impalpable, insaisissable. Le matériau sonore peut, à sa façon, « suggérer le mouvement par des jeux de textures, des motifs répétés se combinant et se transformant graduellement. »⁴ Le terme d'impressionnisme en musique a, malgré tout, été l'objet de nombreuses controverses depuis sa création. Critiques, musicologues et parfois les compositeurs eux-mêmes ayant pour certains, exprimé en leur temps une grande réticence devant cette appellation.

¹ Frédéric Robert, « La musique française au XIXème siècle », p.81-83

² Frédéric Robert, « La musique française au XIXème siècle », p. 86

³ André Coeuroy, « La musique française moderne », p. 12-13

⁴ Ibid. page 18

Si de nombreuses œuvres instrumentales et à une moindre échelle vocales se sont rattachées à ce courant artistique, cette notion de « musique impressionniste » est assez fortement tombée en désuétude après la Première Guerre mondiale. Cependant, certains compositeurs de la seconde moitié du XXe siècle, en France comme à l'étranger, tenteront à travers certaines de leurs pièces de réintroduire cette notion d'impressionnisme musical.¹ C'est le cas du compositeur Jean Martinon (1910-1976).

C) Un nouveau rapport au temps

Cette rupture avec l'académisme musical du XIXème siècle s'exprime à travers une nouvelle forme temporelle de composition.² La grande tradition germanique qui dominait l'Europe durant toute la période romantique imposait, entre autre, une temporalité très densifiée, tant dans le répertoire symphonique (l'œuvre colossale de Beethoven, de Bruckner, de Mahler, de Wagner) que dans celui de la musique de chambre (les trois *Sonates* de Brahms pour violon et piano ainsi que les trois *Quatuors*..). Une obsession pour la grande forme Beethovénienne, revisitée par les compositeurs durant un siècle de romantisme musical, ainsi qu'un goût prononcé pour la variation et le développement à l'extrême des matériaux a amené ces artistes à produire des œuvres dont la durée d'exécution variait de 40 minutes à une heure et demie.³ Ce sont les "grandes" sonates, les "grandes" symphonies, les "grands" quatuors.

L'arrivée des ballets russes à Paris, l'essor de la seconde école de Vienne et le symbolisme/impressionnisme français mettront un terme à cette suprématie de la forme germanique. En France, l'exploration d'une temporalité brève à travers une forme libre (Debussy fait figure de pionnier dans ce domaine) passe par un renouveau de la musique de salon, axé sur la recherche d'une nouvelle proportion des œuvres. La séduction, le charme exotique, l'harmonie utilisée comme un jeu de couleurs, les matériaux mélodiques utilisés comme des fragments invariables (en opposition avec le procédé de développement), l'art de suggérer plutôt que d'exprimer, ce sont des outils dont les modernistes se serviront pour composer des œuvres plus brèves et plus

¹ André Coeuroy, « La musique française moderne », p.19

² Alfred Cortot, « La musique française de piano », p.250

³ François-René Tranchefort, « La musique de chambre », p.155

évocatrices (*Jeux d'eau* de Ravel, les *Estampes* de Debussy, *Parade* d'Erik Satie, *Joueurs de Flûte* de Roussel, etc.). La durée d'exécution de ces pièces, petits chefs-d'œuvre individuels, n'excède pas dix minutes.

D) La Sonatine

Nous devons la première appellation "Sonatine" à une page de Haendel pour clavecin, composée en 1720. Ce terme n'a aucune définition stricte : il s'agit à l'origine d'une petite sonate, généralement plus courte, possédant moins de mouvements qu'une sonate traditionnelle, d'un caractère plus léger et techniquement plus abordable. Bien qu'issue de la période tardive du baroque, sa forme de composition de type "forme Sonate" abrégée (sans développement du thème), suivie parfois d'un menuet ou d'un scherzo puis d'un rondo final, la rattache à la tradition classique (chez Clementi, Beethoven, Schubert par exemple).¹ Il s'agit donc d'une pièce légère, brève, composée souvent à visée pédagogique. Mais chez Ravel, Sibelius et Bartók, la reprise de cette forme oubliée montre des œuvres à part entière, d'une virtuosité supérieure (notamment celle de Ravel) et d'une construction innovante. Les compositeurs post-romantiques et modernes ont en effet trouvé dans cette forme "innocente" de composition musicale un moyen de condenser leur écriture savante à l'intérieur d'une carrure brève, satisfaisant leur recherche d'une nouvelle esthétique temporelle, tout en rendant un hommage au baroque tardif qui a vu naître cette forme et dont ces compositeurs s'inspirent ouvertement.

Souvent rattachées au répertoire du piano seul, il existe cependant de nombreuses Sonatines composée pour violon, alto, flûte « avec accompagnement de piano » ou même pour instrument seul (*Sonatine pour violon* de Jean Martinon). Très vite, ce regain d'intérêt pour une forme mineure du répertoire va devenir un incontournable des classes de composition en France. L'enseignement du Conservatoire puis de l'école Alfred Cortot à Paris rayonne dans le monde entier à cette époque transitoire entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} Siècle, et attire des musiciens Européens soucieux d'apprendre à maîtriser les grandes techniques de compositions avant de trouver leur propre langage.

¹ François-René Tranchefort, « La musique de chambre », p.793

II – Armando José Fernandes et Maurice Ravel



A) Les œuvres

Achevée en 1905 (date de sa publication par Durand, à Paris), créée à la Société Nationale de Musique qui constituait le pilier du renouveau de la musique française, la *Sonatine* de Ravel (1875 – 1937) pour piano suscita d'emblée une très grande admiration. Par ses courtes dimensions, la finesse de son écriture, le classicisme de la forme, elle renoue avec un genre très en faveur vers la fin du XVIIIème siècle et tourne le dos à toute la période romantique du XIXème siècle. Œuvre parfois qualifiée de « délicieusement archaïsante »¹, elle offre l'exemple d'une construction parfaite où la nature du sentiment qui l'anime s'accorde à merveille avec la précision de la notation. Composée quatre années après le chef-d'œuvre pianistique *Jeux d'Eau*, cette pièce affirme la jeune maîtrise de Ravel d'une manière définitive.

Né en 1906 à Lisbonne et décédé dans cette même ville en 1983, Armando José Fernandes obtient en 1931 les meilleures distinctions du « Conservatório Nacional de Lisboa » puis part étudier en France auprès d'Alfred Cortot, Paul Dukas et Nadia Boulanger. Pianiste, pédagogue et compositeur, son œuvre aborde tous les domaines mais c'est à travers ses pièces pour piano que l'on peut percevoir l'évolution de son langage musical. En effet, avant de se consacrer à l'écriture pour orchestre et surtout à la musique de chambre de façon remarquable à partir de 1943, sa première période

¹ François-René Tranchefort, "La musique de piano", p.601

créatrice est essentiellement consacrée à son instrument. Il a été décrit comme "follower of a neoclassical and more conventional path, however with great subtlety"¹

Composée en 1941 et dédiée à la pianiste portugaise Helena Costa, la *Sonatina* d'une texture polyphonique prononcée relève d'une expression très maîtrisée. Les trois mouvements de l'œuvre sont construits de façon exemplaire et surprennent par le classicisme des formes employées dans chaque mouvement dans une modernité harmonique héritée de Maurice Ravel, Albert Roussel, Paul Hindemith. Elle semble un choix de prédilection pour cette étude.

B) La forme

Les deux Sonatines comportent toutes deux trois mouvements et leur exécution est brève : celle de Ravel n'excède pas 12 minutes (10 minutes pour la version d'Alfred Cortot enregistrée en 1931) et celle de Fernandes dure 8 minutes environ. Analysons les œuvres mouvement par mouvement² : ce qui est d'emblée remarquable dans ces deux pièces, c'est leur ouverture dans le médium de l'instrument : le jeu pianistique s'installe sur une harmonie resserrée et qui n'évolue que progressivement vers les registres graves et aigus du piano.

Le premier mouvement de Ravel emprunte sa construction à la forme sonate, proposant, après une courte introduction, deux matériaux thématiques distincts (mesure 4 et mesure 13) reliées par une transition sur deux mesures (11 et 12), un bref développement qui commence mesure 29 avant la réexposition dans le ton principal (mesure 59) et une coda (mesure 84). Le premier mouvement de Fernandes suit cette logique classique en évinçant toutefois la traditionnelle reprise de l'exposition. Deux thèmes (mesures 1 et 21), un développement à partir de la mesure 37, la réexposition légèrement variée et une coda finale (mesure 112). On retrouve la formule transitoire entre les deux parties thématiques (mesures 19 et 20) et il est intéressant de remarquer sa ressemblance troublante la transition de Ravel : deux mesures très dynamiques (indications *forte* et *sforzando*), deux formules descendantes, deux ralentis avec *diminuendos* et surtout deux harmonies fixées sur des accords de type

¹ Ivan Moody, "Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century", p.4

² Chaque référence à des numéros de mesure renvoie aux partitions des œuvres jointes en annexe

5/4 (quinte + quarte), créant un effet de suspension rêveur. Dans ces deux œuvres les thèmes sont comparables, les premiers (mesure 1 pour Fernandes et 4 pour Ravel) sont très chargés harmoniquement malgré leur différence de nuance et les seconds (mesure 21 pour Fernandes et 13 pour Ravel) relèvent plus de la mélodie accompagnée où cette fois les nuances (*piano*) et les caractères (indications *dolce rubato* et en *dehors*) semblent se rejoindre.

Le second mouvement de Ravel est « lent et allant, avec une grande rigueur de rythme »¹ (indication du compositeur), d'une extrême brièveté et emprunte sa forme au menuet classique bien que Ravel se détache des proportions d'un menuet en réduisant la partie Trio à quelques mesures seulement (mesures 39 à 52). La réexposition (mesure 53) fait entendre un superbe travail de contrepoint et achève le mouvement par un ralentissement du tempo. Dans le second mouvement de Fernandes, également très bref (moins de trois minutes, comme pour celui de Ravel), le compositeur utilise également un rythme de danse : la *Folia*. Le mouvement s'ouvre avec un thème répété deux fois (là où Ravel préfère utiliser des barres de reprises), une partie centrale qui peut être comparée au Trio central de Ravel (mesures 27 à 59) où Fernandes rompt le tempo avec un *Andante Expressivo* et des changements de carrure avant de revenir au mouvement initial (mesure 59). Les quatre dernières mesures des deux pièces sont des petites codas conclusives qui, chacune à leur façon (changement d'armure chez Ravel, changement de carrure chez Fernandes), viennent fermer le discours musical.

Le troisième mouvement de Ravel, écrit en style de toccata, est une sorte de divertissement très virtuose dans lequel on distingue trois thèmes (mesure 1, 37 et 43), un développement (mesure 60) et une réexposition (mesure 127). Ininterrompu, (il est souvent qualifié de mouvement perpétuel), il est en cela comparable au troisième mouvement de Fernandes qui, sans déployer autant de virtuosité pianistique, adopte une écriture entremêlée et complémentaire entre main gauche et main droite avec une démarche plus intellectuelle que sensitive. Le premier thème de Ravel est un intervalle de quarte ascendant, « affirmatif, au rythme de chevauchée, qui

¹ Vladimir Jankélévitch, « Ravel », p.153

monte en fanfare »¹. Cette bravoure est reproduite par Fernandes dans un même intervalle de quarte ascendant dont il fera une fugue : il choisit là pour son dernier mouvement une forme d'écriture radicalement différente mais qui, en réclamant de l'interprète une grande virtuosité d'esprit, rejoint Ravel sur le plan de la conception. Les deux pièces se termineront chacune dans le ton de fa dièse majeur, sciemment opposé au mode mineur du départ.

C) Le caractère

Ce que Ravel et Fernandes ont en commun dans leur travail, c'est surtout un choix de couleurs et de contrastes. Avant tout dans l'harmonie : le premier mouvement de Fernandes utilise de nombreuses suites d'accords de quinte, de gammes par tons, d'ornementations (mesures 1 à 12, mesures 31 à 34) très en vogue dans la musique des compositeurs français du début XXème. Mais également dans la texture de certains passages : les envolées en triple-croches (mesure 24), les mesures rompues par les rythmes syncopés (de 26 à 30) dégagent un sentiment de liberté des phrases que l'on retrouve aisément chez Ravel, Debussy ou Roussel.

Cependant, Fernandes conserve un caractère musical hérité du folklore de son pays dans son écriture (le rythme rustique du premier thème, la mélancolie du second dans ces quatre sol dièse appuyés..) et dans son choix d'utiliser une danse d'origine portugaise pour le deuxième mouvement de cette *Sonatina*, orthographiée non pas à l'italienne (*Follia*) mais bel et bien « *Folia* ».

« La pesante démarche de l'analyse n'a que faire à s'aventurer dans le commentaire d'une œuvre si finement transparente »², écrivait Alfred Cortot à propos de la *Sonatine* de Ravel. Il est vrai que la décortication détaillée de l'harmonie, du rythme et de la carrure des pièces produite par la génération d'artistes à laquelle appartient Ravel s'embourbe très vite dans des impasses d'ordre stylistique. Toutefois, cette comparaison avec la *Sonatina* de Fernandes nous montre que cette école musicale était assimilable par des compositeurs étrangers qui mélangent ainsi caractère national, héritage du passé et influence impressionniste.

¹ François-René Tranchefort, "La musique de piano", p.602

² Alfred Cortot, « La musique française de piano », p.269

III – Luiz Costa et Albert Roussel



A) Les œuvres

La musique de chambre d'Albert Roussel (1889 – 1937), d'une étendue relativement restreinte, n'en constitue pas moins un chapitre essentiel de sa production, et donc de la musique de la première moitié du XXème siècle. A l'exception de deux œuvres de jeunesse, longues et peu caractéristiques, ce sont toujours des pages concises et hautement personnelles. Après ses études à la Schola Cantorum de Paris, Roussel est passé par une phase d'impressionnisme pour atteindre vers 1925 un classicisme rayonnant de maturité. En douze ans, il donna plus de la moitié de ses œuvres d'une énergie et d'une jeunesse croissante qui font de lui, sans contredit, « le plus grand compositeur français de l'entre-deux guerres et sans doute le plus grand entre Debussy et Messiaen »¹. Roussel a sollicité la flûte non moins de quatre fois dans sa musique de chambre et sa sensibilité s'accorde admirablement bien au caractère de l'instrument, traité avec une originalité rare : son œuvre est devenue un standard du répertoire de la flûte. Le cycle des *Joueurs de Flûte* (1924), composé de quatre pièces pour flûte et piano, est une sorte de panorama de la flûte à travers les Âges. Il ne s'agit pas d'une sonatine (Roussel a toutefois exploré le genre), mais la brièveté des mouvements et son degré d'appartenance à un classicisme renouvelé rendent pertinente sa présence dans cette étude.

¹ François-René Tranchefort, « La musique de chambre », p.745

Personnalité importante de la vie musicale de la première moitié du XX^{ème} siècle à Porto, Luiz Costa (1879 – 1960) a été non seulement compositeur mais aussi un pianiste distinct et un pédagogue (professeur du cours supérieur de piano au conservatoire de Porto). Il est connu comme interprète jouant aux côtés de Pablo Casals, Alfred Cortot ou Georges Enesco. La plus importante partie de son œuvre est consacrée au piano mais on en distingue une remarquable production de musique de chambre dont la *Sonatina* pour flûte et piano op.23 (composée en 1952). Claire et dansante, cette pièce ouvre une fenêtre lumineuse et tranquille dans un Portugal presque isolé du monde et habité par les doutes politiques (début timides de la protestation du peuple portugais contre la dictature de Salazar, en place depuis 1930).

B) La forme

La démarche créative de Luiz Costa doit se replacer dans le contexte des années vingt. Depuis 1917, date de la création de Parade d'Erik Satie à Paris, "l'esprit nouveau" s'impose selon Le Corbusier comme « un esprit de construction et de synthèse, guidé par une conception claire »¹, en réalité un esprit d'ordre et de volonté consciente. Luiz Costa, bien que formé à l'école allemande (il a étudié à Berlin, notamment auprès de Ferruccio Busoni), connaissait les mouvements modernistes qui prenaient leur essor à Paris dans l'immédiate période d'après-guerre. Son écriture reflète un réel besoin d'authenticité, aux antipodes du wagnérisme : il replace son écriture dans une pureté du dessin, dégagant une ligne expressive sobre et plus humaine sans empreinte de romantisme débordant. Mettons en regard les *Joueurs de Flûtes* d'Albert Roussel avec la *Sonatina* de Luiz Costa.

Dans son premier mouvement, Roussel rend hommage à la Grèce antique symbolisée tout d'abord par le titre *Pan* mais également par l'utilisation du mode dorien (aussi appelé mode de ré). Il construit ce mouvement autour d'arabesques riches et nonchalantes à la flûte sur un fond discret de quarts et de quintes au piano. Il est difficile de définir une forme claire, ici la musique se renouvelle à chaque strophe, on peut cependant établir les trois premières mesures comme étant un matériel thématique qui sera réexposé à la fin (mesure 50, retour de l'indication "très lent").

¹ Le Corbusier, « L'Esprit Nouveau » 1929, numéro 97

Dans le premier mouvement de sa sonatine, Costa semble vouloir lui aussi prendre de la liberté formelle car il adopte une construction en trois grandes parties : une première période thématique dans laquelle la flûte expose trois phrases solistes avant d'entamer un dialogue avec le piano (mesures 1 à 36) qui sera suivie d'une seconde, faisant office de "développement" qui serait plutôt une continuation des idées rythmiques et harmoniques déjà exposées, puis une troisième période qui est la réexposition de la première transposée à la quinte inférieure. Costa effectue ainsi un rappel du schéma de la sonate classique (de la dominante vers la tonique) tout en restant beaucoup plus léger dans son approche formelle.

Le second mouvement de Roussel, intitulé *Tityre*, prend la forme d'un scherzo et renoue avec la conception d'un second mouvement de sonatine, malgré le fait que les quatre pièces du recueil soit indépendant. Très bref, une minute à peine, il est introduit par deux mesures de piano au caractère vif et allègre puis la flûte entame une phrase en croches obstinées sur des intervalles en quartes et quintes. Cette battue de croche sera reprise par le piano à la mesure 21 lorsque la flûte entame une seconde section plus lyrique avant de conclure dans le haut registre de l'instrument. Le second mouvement de Costa est un court *Scherzino* également introduit par deux mesures de piano avant que la flûte n'installe la cellule de son premier thème (croche-quatre doubles, mesures 3 et 4). Le second thème intervient mesure 37, plus mélodique avec une touche légèrement nostalgique. Costa réexpose cette première section et transforme le deuxième thème en une coda conclusive que le piano colore délicatement avec des accords de quartes. Dans ces deux mouvements, le traitement formel est expédié au profit d'un caractère divertissant et enjoué.

La troisième pièce de Roussel, intitulée *Krishna*, est une méditation se déroulant en un lent et onduleux rythme à 7/8. Elle est entièrement basée sur un mode hindoue très singulier : le "Shri", une gamme avec tierce et septième majeures, quinte juste, quarte augmentée, seconde et sixte abaissées. Roussel réutilisera cette harmonie dans sa *Deuxième Sonate pour violon et piano*.

La quatrième et dernière pièce de Roussel est en revanche plus fantasque et décalée que la précédente. Intitulée *Monsieur de la Péjaudie*, elle est pleine de

désinvolture et décrit un petit personnage coureur de jupons, tiré d'un roman d'Henri de Régnier. Elle est basée sur un travail de variation motivique, une sorte de développement qui se suffirait à lui-même : le premier motif introduit à la flûte (mesure 5) fera l'objet d'un jeu d'imitation et de transposition entre les deux instruments tout au long de la pièce. À la dernière exposition (mesure 36), le piano conclut sur une longue tenue de la flûte. Le dernier mouvement de Costa est construit de manière beaucoup plus classique, une forme sonate miniature où le deuxième thème, exposé à la dominante (mesure 13) sera réexposé au ton principal après un court développement reprenant des éléments du premier thème. Ici encore les motifs en double-croches font l'objet d'un perpétuel jeu d'échange entre flûte et piano, colorés par un mode dorien (exemple mesure 3 à la flûte) et de nombreux accords de quintes (mesures 8, 9 au piano) et de neuvièmes (exemple mesure 29) qui rappellent de loin la *Toccata* de Ravel, extraite du *Tombeau de Couperin*.

C) Le caractère

Albert Roussel et Luiz Costa ont, chacun à leur manière, exploré les sonorités de la flûte avec une vision évocatrice et dégagée de toute virtuosité superflue. Ici Costa rejoint Roussel en explorant les modes grecs dès les premières mesures introductives de sa *Sonatina* ainsi que la gamme par tons (mesures 29 à 32 dans son second mouvement) et le pentatonisme, tout en n'utilisant ces harmonies que par petites touches, jamais de manière systématique, pour dessiner ses phrases mélodiques. Dans son traitement du piano, il se rapproche également d'une écriture "à la française" : connaissant les œuvres de Debussy et sa manière d'ouvrir le champ auditif, il aime utiliser le piano dans sa particularité d'instrument "résonnant", comme dans son premier mouvement (mesures 19 à 21). La notion d'espace se dégage ici aisément de cette écoute élargie et sereine de l'harmonie.

La troisième pièce d'Albert Roussel, *Krishna*, est d'une spécificité et d'un langage si personnel à Albert Roussel qu'elle ne peut pas être sérieusement comparée à la musique de Luiz Costa. Il s'agit sans aucun doute de l'une des plus belles pages pour flûte écrite en cette première moitié de XX^{ème} siècle et l'une des évocations orientales les plus envoûtantes de toute la musique française. Cependant elle est une

nouvelle fois la preuve de l'intérêt que portait cette génération de compositeurs aux formes d'exotisme musical et à l'énergie qu'elles insufflent au néo-classicisme de l'époque. Luiz Costa parvient lui aussi à atteindre dans sa musique une belle profondeur méditative, comme dans son *Prélude n°7 op.9* pour piano.

On pourrait se risquer à définir Luiz Costa comme un compositeur "naturaliste" en comparant son travail musical à celui du mouvement pictural qui naquit en France vers 1870 et qui accordait une importance primordiale au motif, à l'authenticité des thèmes abordés et à une forme de poésie tournée vers la contemplation. Nulle recherche chez ce compositeur d'une écriture chromatique découlant d'un post-romantisme allemand dont il aurait pu se sentir l'héritier au regard de son parcours d'interprète. Au contraire, Luiz Costa élargit les accords et les intervalles, utilise rarement les notes étrangères et simplifie intelligemment l'écriture en amplifiant ainsi l'espace sonore et en se plaçant au centre de l'observation du paysage qu'il compose.

IV – Sérgio Azevedo et Jean Martinon



A) Les œuvres

Ecrire pour violon seul, en cette seconde moitié du XXème siècle, c'est aborder une problématique particulière : Que peut-on écrire de plus après les six *Sonates et Partitas pour violon seul* de Jean-Sébastien Bach (1720), les *24 Caprices* de Niccolò Paganini (1805) et les *Six Sonates pour violon seul* d'Eugène Ysaÿe (1924) ? Considérés comme les trois piliers du genre, ces compositions, séparées de près d'un siècle les unes des autres, ne sont pas simplement le reflet d'une époque particulière à chacune d'entre elles mais également le reflet d'une vision de l'instrument propre à chaque compositeur. Bach, immense "architecte de la musique allemande", témoigne de sa profonde connaissance de l'instrument en réalisant l'exploit de composer des fugues à quatre parties et des successions harmoniques compliquées pour un violon avec toutes ses limites techniques, sans accompagnement. Paganini, diabolique violoniste italien, pousse la technique traditionnelle du violon à un degré de virtuosité que lui seul était capable d'atteindre de son temps. Ysaÿe, immense violoniste belge, témoigne d'une double influence Franckiste et Wagnérienne dans sa conception du style et du son de l'instrument lorsqu'il laisse son œuvre pour violon seul, « imprégnée de clair-obscur, de sensualité et de symbolisme ».¹

Malgré cela, des compositeurs du XXème siècle s'attachent à offrir, au répertoire du violon seul, de nouvelles pages rafraîchies par le renouveau de la musique

¹ Tai Murray, « Eugène Ysaÿe », livret du disque

française. Jean Martinon (1910 – 1976), élève du précité Albert Roussel au Conservatoire de Paris qui fit par la suite une grande carrière de chef d'orchestre, compose en 1952 sa *Sonatine N°5 op.32* pour violon seul. À l'origine destinée au concours d'entrée du Conservatoire, elle fut tellement appréciée de son temps que les violonistes s'empressèrent de l'ajouter à leur répertoire.

Sérgio Azevedo, né en 1968 à Coimbra au Portugal, a étudié la composition auprès de Fernando Lopes-Graça (1906 – 1994, compositeur ayant étudié avec Charles Koechlin à Paris dans les années 30). Il est aujourd'hui l'un des compositeurs les plus actifs de son pays : son impressionnant catalogue (plus de 300 œuvres publiées chez Ava Musical Editions) est régulièrement joué par les plus grands orchestres nationaux et des solistes de renom, et il enseigne à présent la composition à l'École Supérieure de Musique de Lisbonne, perpétuant une tradition maintenant établie au Portugal. Il compose en 2004 une *Sonatina para violino solo*.

B) La forme

Les deux œuvres affichent un même minutage, environ 9 minutes. Bien que Martinon ait écrit sur sa partition une durée d'exécution de 5min30, cette indication est rarement respectée et pour cause : elle n'est pas compatible avec les suggestions de tempi, également écrites de la main du compositeur. Un demi-siècle sépare la composition de ces deux œuvres, l'école portugaise est désormais autonome devant les grands questionnements esthétiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, pourtant le choix des auteurs de se référer à une forme classique rend intéressant la lecture comparée de leur travail. La *Sonatina* écrite par Azevedo comporte quatre mouvements, celle de Martinon n'en comporte que deux. Cependant son second mouvement se divise en trois sections distinctes (*Allegro, Adagio, Allegro*) ce qui nous permet de considérer sa *Sonatine* comme une œuvre en quatre parties.

Le premier mouvement de Martinon est un *Allegro espressivo* avec une indication de jeu « très librement », c'est une méditation construite autour de deux formules thématique. La première (mesures 1 à 2) dessine une ligne mélodique à partir d'un accord de septième diminuée, surprenante harmonie pour une entrée en matière mais qui finit par se fixer mesure 4, suggérant une tonalité en Sol mineur. Martinon joue sur

l'ambiguïté tonale, évoquant des couleurs en Mi bémol Majeur et Do Majeur, avant d'introduire une seconde formule thématique mesure 13 après un crescendo dynamique. Ce second "thème" est en réalité construit sur la base du premier (accord de septième diminuée) mais exploite un registre plus aigu de l'instrument avec une vélocité rythmique accentuée. Après un monnayage du rythme et un decrescendo, Martinon amorce un développement (mesure 20) dans lequel il épuise les idées rythmiques des deux thèmes avant de réexposer le premier (mesure 38) et de conclure par la liquidation de la cellule rythmique (mesures 40 à 41). Il s'agit donc bien ici d'un clin d'œil à la forme sonate, mais qui n'apparaît jamais comme rigide et fixé dans cette écriture d'une liberté totalement héritée de l'impressionnisme du début du siècle. Sérgio Azevedo, dans son premier mouvement intitulé *Semplice* (« Simple »), réfère lui aussi à une forme classique qu'il déforme à travers son propre langage. Il utilise un matériel thématique simple (les deux premières mesures) qu'il développe immédiatement par des procédés d'augmentation et de diminution, des transpositions voire même des modifications totales de l'harmonie, ne gardant que le squelette rythmique du motif initial (mesures 14 et 15 par exemple). Il conclut en liquidant la réexposition de son "thème" dans une nuance *pianissimo* avant un point d'orgue, exactement comme Martinon. Ici Azevedo fait sans doute référence à une forme sonate dite "monothématique" tout en altérant la tradition avec ses propres procédés de développements.

Le second mouvement de Martinon est donc divisé en trois parties. La première est un *Allegro* bref et véloce. Par son appui sur le premier temps altéré par des mesures irrégulières et son rythme de danse infernale en double-croches (à partir de la mesure 10), cette partie rappelle clairement un *scherzo* de sonate. Après le flottement harmonique du premier mouvement, la tonalité de Sol mineur (tendant vers le Majeur à certains endroits) est ici pleinement affirmée. De la même façon Azevedo, dans son second mouvement *Scherzoso*, utilise la cellule du premier mouvement dans un caractère rythmique très strict, propre à cette forme d'écriture. Il mène la virtuosité du violon dans un ostinato féroce auquel il ne mettra fin qu'après avoir épuisé à l'extrême les écarts de tessitures de l'instrument (et l'énergie de l'instrumentiste).

L'*Adagio* de Martinon commence après une introduction cadentielle virtuose, il est écrit comme une douce lamentation en Mi Mineur. Composée de deux longues phrases : la première (mesure 1) évolue vers la dominante (Si Mineur) et la seconde (mesure 11), qui ré appuie le ton principal, amorce un crescendo qui aboutit au Climax de cette partie, un *fortissimo poco animato* (mesure 16). Sérgio Azevedo, dans son troisième mouvement *Mesto*, aborde à travers cette dénomination peu courante une atmosphère mélancolique (*Mesto*, en italien, signifie « contrit », soit l'acte de prière catholique exprimant le repentir). Ici, également, une construction en deux phrases : la première phrase, jouée mystérieusement sur la corde de Sol du violon *con sordino* (avec sourdine), est amplifiée progressivement, tant au niveau de la dynamique que de la tessiture, jusqu'à la mesure 21. La seconde alterne répétition des mesures de la première phrase *pianissimo* avec des mesures additionnelles *mezzoforte*, amplifiant encore l'effet émotionnel du mouvement. A travers ces deux passages plus intimes, les compositeurs vont créer un effet de suspension dramatique et rendre par ce moyen l'entrée de leur ultime mouvement encore plus fracassante.

L'*Allegro tempo primo* de Martinon et le *Presto Ostinato* de Azevedo déploient chacun une virtuosité d'écriture dans un laps de temps très court (moins de deux minutes). Les deux prennent la forme d'un mouvement perpétuel en double-croches qui réexpose en permanence leur cellule d'origine (mesures 1 et 2 pour Martinon, mesures 2 et 3 pour Azevedo) sous des formes différentes. Ils se terminent sur une apothéose de virtuosité violonistique.

C) Le caractère

Déjà évoqués en partie ci-dessus, les caractères de ces deux œuvres comportent de nombreux points communs. En tout premier lieu l'emploi, chez l'esthétique motivique de Martinon comme chez celle de Azevedo, d'une forme d'écriture simplifiée des lignes mélodiques, mais également à travers une conception de la partition qui ne s'embarasse plus d'une métrique fixe. En effet, dès l'exposition de son premier thème, Azevedo introduit une mesure à 5 temps (mesure 3), montrant d'emblée qu'il ne considère pas la barre de mesure comme une carrure définissant ses lignes mélodiques. Il n'hésite pas par la suite à insérer des mesures à 3, 4 ou 5 temps selon

les besoins de son écriture. Martinon, de façon très distinguée, écrit sur sa partition « Les barres de mesures n'ont d'autre utilité que d'annuler les altérations »¹. Il en va de même pour la question de l'armure : aucun des deux compositeurs n'établit d'emblée un plan tonal, préférant dans leur écriture l'emploi des altérations accidentelles. Loin d'être une nouveauté, cette façon d'écrire la musique reste tout de même un parti pris volontaire quelle que soit l'époque.

La construction interne de l'œuvre dans son ensemble est également similaire chez les deux compositeurs, chacun établissant des correspondances thématiques et motiviques entre les mouvements : pour clore son quatrième mouvement, Azevedo utilise des éléments rythmiques déjà évoqués dans le deuxième (mesures 69 et 70), et construit la longue phrase de son troisième mouvement *Mesto* sur la base du motif qui apparaît mesures 29, 30 et 31 de son premier mouvement. Martinon utilise la cellule rythmique de la première partie du second mouvement (mesure 10) pour construire son mouvement final, tout comme il s'inspire du premier thème du premier mouvement pour construire la phrase de son *Adagio*. Toutes ces correspondances ne peuvent que nous rappeler les procédés cycliques de composition employés par César Franck dès 1888 et par Claude Debussy quelques années plus tard.

Cependant, il serait un peu trop rapide de rattacher Sérgio Azevedo à une esthétique française de composition. Même s'il reste dans son écriture des éléments de langages qui trahissent une correspondance avec cette culture (l'emploi du cycle des quintes notamment), sa façon d'exploiter la virtuosité du violon (notamment à travers ses modes de jeu comme les harmoniques, les pizzicati de main gauche, les glissandos et les quarts de ton) le rapproche beaucoup plus de l'écriture de Bartók². Et bien que son œuvre soit écrite dans un caractère tonal emblématique du milieu du XX^e siècle, les brusques modulations et altérations harmoniques, le travail mené sur l'amplitude intervallique dans les phrases et quelques réminiscences folkloriques dans son écriture indiquent que la nouvelle école de composition portugaise, à laquelle appartient Sérgio Azevedo est une culture à part entière.

¹ Voir « Sonatine n°5 » en annexe

² La Sonate pour violon seul de Bartók est un parfait exemple de l'emploi de ces techniques

À travers cette étude nous avons pu montrer que, tout au long du XXème siècle, les compositeurs portugais de musique dite "savante" ont étroitement mêlés dans leur écriture influences culturelles françaises, classicisme formel et caractère national. Sur les bases du mouvement post-romantique jusqu'au mouvement impressionniste, à travers une conception de la musique héritée des travaux de Gabriel Fauré, Paul Dukas, Erik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel, Jean Martinon, la musique portugaise a peu à peu pris son essor au fur et à mesure que le pays sortait de son isolement culturel, jusqu'à devenir une véritable école indépendante. En perpétuant la tradition de transmission au Conservatoire, les jeunes compositeurs ont pu bénéficier de l'enseignement des maîtres portugais qui eux-mêmes avaient, à leurs débuts, étudié auprès des maîtres français et allemands.

Nous avons également pu montrer que si les compositeurs portugais cités dans cette étude s'inspiraient dans leur écriture des grands compositeurs français comme Ravel ou Debussy, ce n'était jamais au détriment de l'élaboration d'un langage et d'une vision personnelle de l'art. Si l'outil de composition était bel et bien élaboré par le contact entre le compositeur et la culture française, le regard porté sur l'œuvre n'en restait pas moins celui d'un homme attaché à sa nation et à son folklore.

Aujourd'hui, à l'ère de la culture mondialisée, il est de plus en plus difficile de rattacher chaque compositeur à une école géographiquement localisée. La seconde moitié du XXème siècle, qui a vu éclore le travail de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono ou encore Iannis Xenakis, a redéfini la question du métier de compositeur et de son rôle dans la société. Doit-il refléter la pensée d'un régime, d'une nation, d'une culture ? Doit-il élaborer son langage à partir de son propre univers intérieur ? Jusqu'où peut-il se permettre de mélanger les influences sans risquer de perdre son identité ? Ce sont toujours des débats d'actualité, à l'œuvre dans les domaines de l'art tout comme dans le domaine politique et social.

Bibliographie

Sources primaires

- França, José-Augusto, « L'art dans la société portugaise au XIXème siècle », Afinsa, 1964
- Tranchefort, François-René, « La musique de chambre », Fayard, 1989
- Tranchefort, François-René, « La musique de piano », Fayard, 1990
- Robert, Frédéric, « La musique française au XIXème siècle », Presses Universitaires de France, 1963
- Coeuroy, André, « La musique française moderne », Librairie Delagrave, 1922

Sources secondaires

- Moody, Ivan, « Mesagens : Portuguese Music in the 20th Century », Edition Tempo, 1996
- Cortot, Alfred, « La musique française de piano », 1930, Edition Quadriga 1981
- Jankélévitch, Vladimir, « Ravel », 1956, Edition du Seuil 1988
- Le Corbusier, « L'esprit Nouveau », numéro 97, édition L'esprit Nouveau, 1929
- Moody, Ivan, « Luiz de Freitas Branco », livret du disque, Naxos, 2010
- Murray, Tai, « Eugène Ysaÿe », livret du disque, Harmonia Mundi, 2012