

Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez, Trios

Il est passionnant, et même fascinant d'entendre les œuvres de jeunesse d'un grand compositeur : il s'y cherche et ne s'y trouve pas toujours. Un Chopin, un Schumann ont accédé presque d'emblée à leur génie propre. Mais ce n'est pas le cas d'un Debussy, d'un Scriabine, d'un Bartók ou d'un Stravinski, qui commencèrent tous par écrire dans un style postromantique ou néoromantique : il est souvent long et tortueux, le chemin qui conduit à soi-même.

Mais Villa-Lobos ? Tout nous porte à croire que cet enfant de Rio, qui joua de la guitare dans les rues et du violoncelle dans les hôtels ou les cinémas, ce pur *carioca* dont l'adolescence et la jeunesse furent bercées, pour ne pas dire soulevées de musiques populaires, écrivit dès ses débuts des œuvres hautement singulières, exprimant avec éclat l'âme bariolée du Brésil. Quant aux influences de la musique savante européenne, on s'imagine qu'il les a subies plus tard, lorsqu'il décida de se rendre à Paris, et d'y séjourner longuement.

Or la réalité fut exactement inverse. Les œuvres de la première période créatrice de Villa-Lobos, jusqu'à son départ pour l'Europe (en 1923), sont profondément imprégnées, et même transies de musique européenne. Et c'est à Paris qu'il deviendra vraiment brésilien. Certains critiques y voient un calcul : le compositeur aurait commencé par servir, aux élites de Rio, la musique européenne que leur snobisme attendait, avant de servir, aux élites parisiennes, la musique exotique dont leur avant-

gardisme avait soif...¹ Mais pourquoi lui attribuer un tel machiavélisme ? La réalité est plus simple : Villa-Lobos dut d'abord assimiler les richesses de ses aînés, et de la tradition musicale européenne, pour accéder à son génie propre. Quant à l'amour de son pays, il se précisait et s'exacerbait avec la distance. À Paris, Villa-Lobos fut brésilien comme Chopin fut polonais.

À Rio de Janeiro, et dans ses trois *Trios* pour piano, violon et violoncelle, il fut surtout romantique, impressionniste et français. Ces œuvres de jeunesse risquent de nous décevoir si nous les mesurons à l'aune de la « brésilianité ». Mais elles n'en sont pas moins riches et prometteuses. Elles nous donnent en outre le plaisir de découvrir le chemin qui, très progressivement, va conduire le compositeur jusqu'à lui-même.

*

Le **Premier Trio**, en do mineur, remonte à 1911 (le compositeur avait 24 ans). Son mouvement initial est animé d'un bel élan, mais il se drape dans les atours du grand romantisme européen. Sa générosité mélodique nous évoque la Russie autant que le Brésil.

Le thème du deuxième mouvement reprend subtilement celui du premier, mais dans des teintes plus sombres. Son lyrisme déclamatoire frise parfois la grandiloquence, surtout dans la partie *adagio*, où les cordes se lamentent solennellement, tandis que le piano se complaît dans des clapotis d'arpèges. Le mouvement lent du *Trio* de Tchaïkovski doit avoir hanté la mémoire de Villa-Lobos.

Le troisième mouvement, *scherzo*, ne manque pas de charme, même si sa rythmique entraînante apparaît plus

¹ Cf. Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*, L'Harmattan, 2004, p. 78.

proche d'un Dvořák ou d'un Smetana que du folklore brésilien. C'est un fait troublant que les nationalismes musicaux, lorsqu'ils ne sont pas revisités en profondeur, ont tendance à se ressembler tous. Rien de plus universel, rien de plus interchangeable que la couleur locale.

Quant au dernier mouvement de ce Trio de jeunesse (marqué, non sans humour, *allegro troppo*), il évoque irrésistiblement, dans ses mesures introductives, le finale de la *Première sonate* pour violoncelle et piano de Brahms. Même carrure solide, même progression têtue, même style fugué. Mais on reste à bonne distance du tragique brahmsien, surtout dans l'épisode médian, tendre comme une berceuse.

Dans ce premier essai, le jeune Villa-Lobos multiplie donc les allusions, volontaires ou non, à ses grands prédécesseurs. Il paie joyeusement et libéralement sa dette au romantisme musical européen.

*

Quatre ans plus tard, en 1915, il écrit son **Deuxième Trio**. Après le romantisme, voici venu le temps de l'impressionnisme. À l'écoute du premier mouvement, ondoyant et subtil, légèrement déhanché, on songe à Gabriel Fauré. Quant à la liberté presque désinvolte du discours, qui semble fait de fragments audacieusement juxtaposés, elle rappelle le Debussy de la *Sonate* pour violon et piano. Après un intermède agité, comme improvisé, et des coups de boutoir (en triples ou quadruples fortissimi) qui laissent pressentir les violences du Villa-Lobos futur, le mouvement retrouve son balancement initial, mais va traverser encore bien des perturbations, pour ne s'apaiser que dans les notes ultimes.

Le deuxième mouvement s'intitule *Berceuse-Barcarolle*. Ce sous-titre, à lui seul, est un double hommage, à Chopin

et à Fauré. Sur une broderie *ostinato* du piano, la mélodie des cordes semble à la recherche d'elle-même. Puis c'est le piano qui énonce un thème de berceuse, bien proche du fameux *Clair de lune* de Debussy, tandis que les cordes méditent en harmoniques évanescents. Et l'on revient lentement, imperceptiblement, à l'atmosphère initiale : mélodie murmurée, presque susurrée, des cordes, sur la broderie perpétuelle, extatique du piano.

Le troisième mouvement, comme celui du premier Trio, est un scherzo, d'allure beaucoup plus « moderne » cependant : son déhanchement audacieux, sa fantaisie hachée évoquent le jazz, mais un jazz qui a fait un détour par l'Europe, et qui se souvient des *Minstrels* de Debussy.

Le mouvement final, ample et généreux, d'une grande liberté, donne une belle impression d'improvisation. Certains passages sont déclamatoires, d'autres plus méditatifs, même si le thème initial n'est jamais oublié, et revient comme une obsession. L'abondance des gammes par tons entiers, les broderies insistantes et fiévreuses du piano rendent au Debussy des *Jardins sous la pluie* un hommage qui ne saurait être inconscient. Sur les jardins de Rio, la pluie n'est pas encore tropicale, mais ce sera pour bientôt.

*

Le **Troisième Trio** date de 1918. Villa-Lobos a dépassé sa trentième année, et cette œuvre commence enfin de lui ressembler tout à fait. Après une entrée en matière sauvage, les notes énoncées par le violoncelle ont toute la saveur d'un thème populaire brésilien. Thème brut, élémentaire, répétitif, mais son traitement sera d'une grande richesse et d'une grande complexité (comme les thèmes du premier cahier d'*A Prole do Bebê*, pour piano, paru la même année). Ce motif que l'on pouvait croire trop rugueux, trop simpliste, voici qu'il s'épanouit progressivement, et nous

révèle mille visages harmoniques et rythmiques, séduisants et surprenants.

Le deuxième mouvement, tendre berceuse dont le thème avance à peine, et ne cesse de se répéter, se gonflant progressivement pour redescendre par paliers dans le silence, évoque (en plus étiré, plus rhapsodique et plus étrange) le mouvement lent d'un chef-d'œuvre « impressionniste » français, le *Trio* de Ravel, qui date de 1914 : Ravel, dernier « miroir » européen de Villa-Lobos.

Le troisième mouvement mêle harmonieusement des rythmes âpres, obstinés et vigoureux à des mélismes superbes. Par certains de leurs aspects (accords alternés et trépidants au piano, unissons *sul ponticello* des cordes) ces pages évoquent une dernière fois le *Trio* de Ravel. Mais leur âpreté comme leur énergie appartiennent au seul Villa-Lobos.

Le Finale paraît reprendre le troisième mouvement là où il s'était arrêté. Encore plus obstiné, plus obsédé, mais sans cesse renouvelé, il accède au royaume de cette sauvagerie raffinée, à la fois brutale et majestueuse, épicée et douce, qui fait toute la force et tout l'envoûtement du Villa-Lobos de la maturité.

*

Oscar Lorenzo Fernandez naquit en 1897, dix ans après Villa-Lobos. C'est un enfant de Rio, lui aussi. Et comme son aîné, il a chanté sa patrie en intégrant dans ses œuvres des thèmes populaires, tout en contribuant au développement des institutions musicales brésiliennes. Mais, toujours à l'image de Villa-Lobos, il a commencé par subir l'influence du romantisme européen puis de l'impressionnisme français, pour ne devenir un compositeur vraiment « brésilien » qu'à partir du début des années 1920.

Son **Trio brasileiro**, dont le titre parle de lui-même, et qui date de 1924, est moins complexe et raffiné que ceux de

Villa-Lobos, et l'usage qu'il fait des thèmes populaires est plus direct et plus ingénu, mais toujours inventif.

Le premier mouvement (*allegro maestoso*) énonce au piano, puis aux cordes, une mélodie dont le caractère « populaire » ne peut pas faire de doute. Après une brusque suspension, surgit un deuxième thème, d'abord sautillant, puis songeur. Les deux thèmes reviennent tour à tour, puis se combinent agréablement. L'ensemble prend des allures de samba, parfois allègre, parfois rêveuse, et souvent pimentée d'humour.

Le deuxième mouvement (*canção, andante*) est une berceuse tendre, un peu sucrée, dont le thème s'énonce au violoncelle, puis au violon. Le piano soutient cette cantilène, avant de la reprendre à son tour et de la varier. Le compositeur multiplie les effets de lointains, de brume ouatée, de suspension extatique ; la sentimentalité n'est jamais loin. Du moins ne croit-on guère à la douleur de cette plainte, quand bien même elle se fait un instant plus bruyante, avant de se taire comme on s'endort.

Cette douceur excessive met d'autant mieux en valeur le troisième mouvement (*Dança, scherzo*), dont l'allégresse et la bonne humeur sont communicatives. La musique semble exécuter des cabrioles plutôt que des notes. Les instruments sont les acrobates d'un cirque enfantin. Le thème est extrêmement simple, mais qu'importe : il sert de prétexte à ce déchaînement rieur.

Le dernier mouvement (*final, allegro*) est vigoureux, carré, joyeux. C'est presque une danse paysanne, qui soudain ralentit jusqu'à s'arrêter presque. La fête serait-elle finie ? On sent bien qu'il n'en est pas question. Voici donc le retour aimable et modestement triomphant du premier thème, dont on aurait mauvaise grâce à ne pas partager la joie salubre.

*

Mais on voit ici la distance qui sépare Oscar Lorenzo Fernandez d'Heitor Villa-Lobos. Alors que le cadet se contente de mettre en valeur, avec beaucoup de talent, d'enthousiasme et de finesse, les mélodies populaires de son pays, et veut d'abord nous faire danser à leur rythme, l'aîné (surtout dans le plus abouti de ses trois *Trios*) descend aux racines profondes et sauvages de ces mélodies ; il les nourrit puissamment de son inspiration la plus personnelle. Il les exalte et du même coup les métamorphose. La mélodie populaire, entre ses mains, est devenue matériau d'une création neuve, et qui la dépasse. Du Brésil, Lorenzo Fernandez nous offre une belle photographie. De ce même pays, Villa-Lobos fait un tableau de maître.