

Permanences de Debussy dans la musique portugaise pour piano du XXI^e siècle

Ana Telles

Introduction

Il n'est pas simple d'aboutir au dessein que je me suis proposé, c'est-à-dire de déceler des permanences de Debussy dans la musique portugaise pour piano du XXI^e siècle. Le premier problème qui se pose, étant donné l'impact de cette figure dans l'histoire de la musique en général, c'est de savoir si l'on peut effectivement repérer une tradition nationale portugaise de réception et de transmission du legs debussyste au travers des différentes générations de compositeurs qui se sont succédées depuis la disparition de l'auteur de *Pelléas et Mélisande* ou si, par contre, le croisement d'influences, la disponibilité de nouveaux matériaux sonores (plus importante maintenant que jamais), la conscience historique que le XX^e siècle a donnée aux générations présentes, les effets d'une globalisation à la fois positive et problématique, ont pour résultat de brouiller le tracé de cette ligne droite qui expliquerait sans équivoque le procédé de transmission, notamment par le biais des relations maître-disciple que l'historiographie musicale documente.

D'autre part, si l'on peut parler de réelle influence en ce qui concerne Francisco de Lacerda, Luís de Freitas Branco et António Fragoso, au début du XX^e siècle, ou Eurico Carrapatoso, notre contemporain, ma narration ne saurait insister sur des relations directes de cause à effet, mais plutôt pointer vers des permanences de Debussy dans les différentes manières de concevoir la musique, compte tenu de la multiplicité des cadres esthétiques de référence aux XX^e et XXI^e siècles, ainsi que de la singularité créatrice, de l'énergie mise dans la recherche d'un nouveau langage musical et de la vitalité de tant de compositeurs portugais actuels.

Tout au long du XX^e siècle, on peut tracer une ligne générale dont le point de départ serait l'assimilation debussyste délibérée dans les œuvres de Luís de Freitas Branco (1890-1955) écrites entre 1911 et 1917⁶⁹⁴; cette ligne de

⁶⁹⁴ Francisco de Lacerda (1869-1934) fut un pionnier du côté portugais, et développa d'importants rapports avec la France et la Suisse, ayant eu l'occasion de bien connaître Debussy. Cependant, malgré les deux périodes de vie à Lisbonne (1921-1925 et 1928-1934), les aléas de sa carrière internationale, dont l'apogée se situe entre les années 1902 et 1913, ainsi que des temps de recueillement aux Açores, sa terre natale, ont sûrement contribué à ce que la transmission de son legs, notamment en ce qui concerne l'influence de Debussy dans sa

pensée passerait ensuite par la transmission de ce legs à ses disciples, dont António Fragoso (1897-1918), Frederico de Freitas (1902-1980) et Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Chez ce dernier, on ne décèle des traces spécifiques du langage debussyste que dans la première œuvre éditée, mais plusieurs de ses écrits témoignent de l'importance que la figure de Debussy revêt dans sa pensée. Nous arrivons ensuite à deux figures de capitale importance pour le développement de la musique portugaise de la seconde moitié du XX^e siècle, toutes deux associées à l'axe Boulez-Stockhausen-Cage : le premier, Jorge Peixinho (1940-1995), considérait Debussy comme un phare dans la musique du XX^e siècle, s'exprimant à son égard avec des propos proches de ceux qu'avait énoncé son aîné, grand ami et camarade politique Lopes-Graça ; à son tour, Emmanuel Nunes (1941-2012) ressentit, dans les années 1960, le besoin de quitter son pays natal où, en matière esthétique, il n'avait pour références transmises par son professeur Lopes-Graça que les grands maîtres du début du XX^e siècle, dont Debussy. Il faut également tenir compte de certains cas, partiellement isolés, qui ne s'inscrivent pas exactement dans cette ligne, mais l'accompagnent de près dans une trajectoire qui leur est propre.

Je me consacre dans cette étude à des œuvres de compositeurs vivants, mon choix s'étant effectué sur la base de différents critères :

- conscience exprimée et affirmation explicite de chacun des compositeurs par rapport à l'influence de Debussy, présente dans la littérature disponible (mon choix s'est porté, de prime abord, sur des compositeurs qui font état d'une influence de Debussy dans leur musique) ;
- représentativité au niveau des différentes générations de compositeurs vivants ;
- représentativité au niveau de la distribution géographique et des zones d'influence des compositeurs choisis ;
- représentativité au niveau des différents procédés de concrétisation des permanences de Debussy dans la musique actuelle portugaise.

Sur le plan méthodologique, deux œuvres ont formé le cadre théorique sur lequel je me suis appuyée : tout d'abord, *Claude Debussy : la musique à vif*, de Christian Goubault⁶⁹⁵ et *Images : the piano music of Claude Debussy*, de Paul Roberts⁶⁹⁶. L'analyse d'écrits et de partitions des compositeurs choisis, ainsi que des enquêtes individualisées rendues possibles par leur collaboration et leur implication directe, m'ont permis de commencer à lever

musique, n'ait pas rayonné comme elle aurait pu parmi les représentants des nouvelles générations de compositeurs portugais.

⁶⁹⁵ Christian Goubault, *Claude Debussy : la musique à vif*, Paris, Minerve, 2002, 236 p.

⁶⁹⁶ Paul Roberts, *Images : the piano music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, 1996, 372 p.

le voile sur cette question fascinante et si vaste. J'espère, avec cette contribution, lever plus de questions que je n'apporte de réponses, et stimuler la réflexion sur ce sujet passionnant.

Cândido Lima (né en 1939) fut professeur à l'ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo) de Porto. Né à Viana do Castelo, il fit des études de piano et composition aux Conservatoires de Lisbonne et Porto avant de partir à Paris où, bénéficiant d'une bourse d'études de la Secretaria de Estado da Cultura, il put travailler au CEMAMU et à l'IRCAM avec Iannis Xenakis. Cette influence l'a mené hors de la triade Boulez-Stockhausen-Cage, dans une recherche très personnelle incorporant différentes sources d'inspiration. Sa poétique et sa philosophie propres, ainsi que de multiples essais consacrés à la définition d'une esthétique musicale, le placent dans un monde alternatif, un peu à part de celui qui est issu des courants dominants représentés par des compositeurs de sa génération. Le piano et l'usage de l'électronique sont une constante dans ses œuvres.

Plusieurs éléments rattachent sa musique à celle de Debussy. Premièrement, il faut considérer ce qu'il a appelé « *les sources de sa musique* », qui « *se mêlent dans son enfance à la campagne, avec la musique des fêtes et des cérémonies d'église, ainsi qu'avec les sons de la nature : silence, mer, champs et montagnes* »⁶⁹⁷. Que de points communs avec Debussy chez qui, comme on le sait, le silence et la nature jouent des rôles primordiaux ! Son intérêt pour les cultures extra-européennes et les réalités du passé historique, notamment médiéval, ainsi que pour l'enseignement musical des conservatoires et le répertoire romantique, qu'en tant que pianiste il a travaillé dans son adolescence, constituent autant de références importantes pour Cândido Lima. Elles établissent un pont avec le Debussy « exotique », qui s'intéresse aux réalités éloignées de la sienne par l'espace et le temps, qui « subit » comme lui l'enseignement du Conservatoire, et qui se nourrit également de la musique pour piano de Chopin (qu'il travaille en tant que pianiste et même qu'il éditera à la demande de Jacques Durand⁶⁹⁸)...

Une analyse, même très superficielle, des éléments extra-musicaux de son œuvre *Rituais pour piano « du Moyen Âge »* (2009-2010) peut élucider cet aspect, et renvoie certainement l'observateur aux *Préludes* de Debussy. Des indications verbales consignées dans la partition, comme : « ruines de la montagne », « cloches, temps », « musiques de rue », « cathédrales [sic] »,

⁶⁹⁷ Cândido Lima, « *The origins of my music merge in childhood, in the countryside, with the folk music of festivities and church, and with the sounds of nature: silence, sea, fields and mountains* », texte communiqué à l'auteur, Porto, 1997, p. 1.

⁶⁹⁸ Christian Goubault, *op. cit.*, p. 81-82.

« les vents de la mer (océanique) », « vagues », « nuages de sons », « paysages », « danseurs, danseuses du moyen âge », « joueurs de flûte (flûte de pan) », « paysages vertes (oiseaux) », « nuages, sable (soleil) », « églises de la campagne (cloches, crépuscule) », « paysages de la montagne (bergère, troupeaux) » font immédiatement penser à *Danseuses de Delphes*, *Le Vent dans la plaine*, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, *Les collines d'Anacapri*, *Ce qu'à vu le vent d'Ouest*, *La Cathédrale engloutie*, *Minstrels*, *Brouillards*, *Les Fées sont d'exquises danseuses*, ou encore le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, *les Nocturnes (Nuages)*, *La Mer*, le décor de *Pelléas et Mélisande*...

L'intérêt que Cândido Lima porte aux cultures extra-européennes est à l'origine de la section comprise entre les mesures 265 et 282, qui porte le titre *Danseur - Amazonie - Afrique* (Sanza/Kissange) ; il s'agit curieusement d'un passage de danse, qui évoque le rythme de habanera, si présent chez Debussy (*Soirée dans Grenade, Estampe n° 2*), comme tout ce que celui-ci pouvait trouver « d'exotique » dans la musique espagnole.

D'autres aspects font penser au compositeur français. Au niveau de la forme, on trouve dans *Rituais pour piano* « du Moyen Âge » des sections cloisonnées, différenciées par des textures non développées mais plutôt « étalées », assorties de tempos variés, qui vont au-delà de la notion de tension-détente et qui procurent un sentiment de suspension temporelle.

93 $\text{♩} = 58$

f

99 $\text{♩} = 60$

mf *p* *mf* *ff* *mf* *p*

Les vents de la mer

$\text{♩} = 60$ (océanique)

106

ff mf ff f f ff mf f ff mf

107

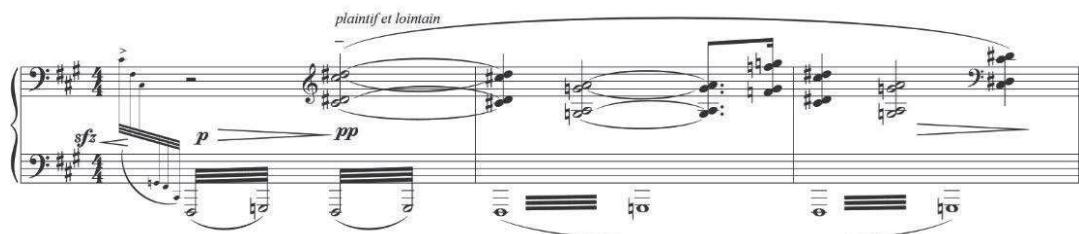
Ex. 1 : C. Lima, *Rituais pour piano « du Moyen Âge »*, mes. 93-111

Au niveau harmonique, signalons le parallélisme d'accords (mes. 175-176) et une nette préférence pour les secondes majeures/mineures, que Cândido Lima associe à sa prédilection juvénile pour les modes grégoriens⁶⁹⁹. Parfois, elles sont incluses dans des accords plus vastes, comme dans les premières mesures de *Et la lune descend sur le temple qui fut* (*Images* II/2) (mes. 276-281, mes. 398, etc).

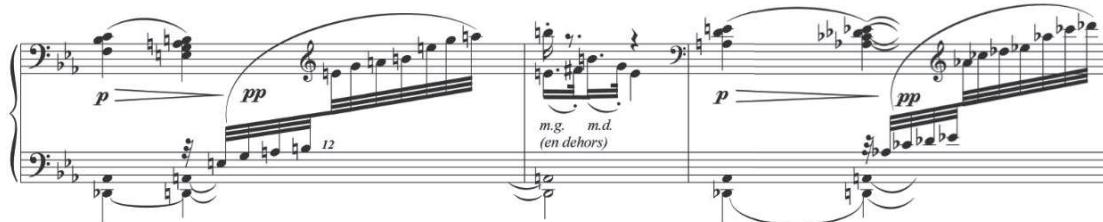
Ex. 2 : C. Lima, *Rituais para piano « du Moyen Âge »*, mes. 433-437

Ailleurs (mes. 433-437, voir ex. 2), elles apparaissent par elles-mêmes, souvent doublées à l'octave, comme dans *Masques* (voir mes. 64 et suivantes), dans les mesures 55-56 (et antérieures) de *Feux d'artifice* (*Préludes* II/12), dans les mesures 10 à 12 de *Ce qu'à vu le vent d'Ouest* (*Préludes* I/7, voir Ex. 3), ainsi que, profusément, dans *La Danse de Puck* (*Préludes* I/11), *Et la lune descend sur le temple qui fut* et *Poissons d'or* (*Images* II/2 et 3), *Pour les notes répétées* (*Études*, II/9), parmi d'autres exemples. Par ailleurs, l'Exemple 2 (mes. 433-437, qui se généralise à d'autres sections de l'œuvre) illustre bien l'« apprivoisement » des registres extrêmes du clavier, dont Debussy fut un pionnier, ainsi que le développement de traits en filigrane aigus sur une longue note pédale, soutenue également dans le registre central du piano.

⁶⁹⁹ Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons*, Lisboa, Caminho, 2008, p. 170.

Ex. 3 : Claude Debussy, *Ce qu'à vu le vent d'Ouest* (Préludes I/7), mes. 10-12

L'écriture pianistique est sans doute un aspect de l'écriture de Cândido Lima qui correspond très nettement avec celle de Debussy⁷⁰⁰ ; comment ne pas associer le geste rapide ascendant des mesures 283-285 de l'œuvre (voir Ex. 4) aux mesures 73, 75 et 95-96 de *La Danse de Puck* (Préludes I/11 ; voir Ex. 5) ou aux mesures 42-43 de *Voiles* (Préludes I/2). Le travail sur la « couleur » est également important chez Cândido Lima, qui avoue dans ce domaine l'influence de Debussy⁷⁰¹.

Ex. 4 : C. Lima, *Rituais para piano « du Moyen Âge »*, mes. 282-287Ex. 5 : Claude Debussy, *La Danse de Puck* (Préludes I/11), mes. 73-75

⁷⁰⁰ Sérgio Azevedo, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁰¹ *Idem*, p. 171.

João Pedro Oliveira (né en 1959) représente une importante voie dans la composition musicale contemporaine au Portugal. En effet, il fut l'un des premiers disciples de Christopher Bochmann, compositeur britannique établi au Portugal depuis 1980 qui a exercé une intense activité pédagogique, contribuant à la formation de maints compositeurs actuels. Tandis que Jorge Peixinho enseignait au Conservatório de Lisboa et qu'Emmanuel Nunes intervenait ponctuellement au Portugal, dans le cadre de séminaires de composition à la Fondation Calouste Gulbenkian, Bochmann fut d'abord professeur à l'Instituto Gregoriano de Lisboa, puis à l'Escola Superior de Música de Lisboa et, dans les années les plus récentes, à l'Universidade de Évora. Son enseignement, fondé sur une esthétique post-sérielle, constitua donc une importante alternative à ceux de Peixinho et Nunes dans la formation de cette nouvelle génération.

En ce qui concerne João Pedro Oliveira, il est important de signaler ses études de composition et théorie musicale à la State University of New York at Stony Brook, où il obtint son Doctorat en 1990, ainsi qu'une importante activité en tant qu'organiste jusqu'en 2000. Oliveira, qui fut professeur à l'Universidade de Aveiro, enseigne à présent à l'Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Brésil) ; il détient de nombreux prix internationaux de composition, étant l'un des compositeurs portugais les plus orientés vers l'interaction entre les moyens acoustiques et l'électronique musicale. Le piano occupe également une place importante dans l'ensemble de sa production.

In Tempore date de l'année 2000 et fut composée pour piano et sons électroniques sur support fixe. Dans les notes de programme du CD *In Omni Tempore*, que j'ai enregistré, le compositeur se réclame d'une influence de Debussy dans son écriture pianistique⁷⁰² ; en réalité, les traces du compositeur français vont plus loin que cela.

Les motifs et les gestes mélodiques sont souvent engendrés par un travail sur les intervalles, ou des groupes d'intervalles, notamment celui de tierce mineure (en particulier descendante ; mes. 1-4, voir Ex. 6) qui occupe une grande importance dans la musique de Debussy (voir *Des pas sur la neige*, *Préludes* I/6, mes. 2-7 et suivantes, Ex. 7).

⁷⁰² João Pedro Oliveira, Notes incluses dans le CD *In omni tempore* ; Ana Telles, piano, Paços de Brandão, Numérica, 2004.

In tempore

$\text{♩} = 60$ (exactly)

TAPE

PIANO

0' 00"

$\text{♩} = 60$ (exactly)

Ex. 6 : João Pedro Oliveira, *In Tempore*, m. 1-3

$\text{♩} = 60$ (exactly)

pp

p expressif et dououreux

3

ce rythme doit avoir la valeur sonore
d'un fond de paysage triste et glacié

m.d.

Ex. 7 : Claude Debussy, *Des pas sur la neige* (*Préludes* I/6), mes. 1-7

Dans le même exemple extrait de *In Tempore*, signalons également l'importance qu'assument les notes répétées, qui « *prolifèrent dans les dernières œuvres de Debussy* »⁷⁰³ ; nous prenons également conscience du travail effectué au niveau du geste : le passage résulte de l'association de gestes de différentes proportions séparés par des moments de stagnation (mes. 1-4), et non pas d'une continuité mélodique dans le sens classique. Pensons à *Ondine* (*Préludes*, II/8), par exemple, ou au début de *L'Isle joyeuse*, de Debussy (voir Ex. 8).

⁷⁰³ Christian Goubault, *op. cit.*, p. 85.

Ex. 8 : Claude Debussy, *L'Isle joyeuse*, mes. 1-4

Un autre élément du langage de João Pedro Oliveira se rattache à un procédé visible au début de *L'Isle joyeuse* : l'alternance entre les dimensions horizontale et verticale de l'écriture, la dernière coupant souvent le flux normal et régulier de la première (mes. 4 et 6, Ex. 9).

Ex. 9: João Pedro Oliveira, *In Tempore*, mes. 4-6

Au niveau de l'exploration des résonnances, de l'utilisation des registres extrêmes (influencé sans doute aussi par l'expérience d'Oliveira en tant qu'organiste), de l'utilisation de longues pédales harmoniques sur lesquelles se développent des traits en filigrane dans le registre suraigu, les correspondances sont nettes : comparons les mesures 135 à 139 de *In Tempore* (Ex. 10) avec la dernière page de *Pagodes* (*Estampes*, 1 ; voir Ex. 11) ou *La Cathédrale engloutie* (*Préludes*, I/10), mes. 72-84.

133

(low sounds)

ff

mf

mp

pp

sforz.

137

pp

sforz.

Ex. 10 : João Pedro Oliveira, *In Tempore*, mes. 133-139

Ex. 11 : Claude Debussy, *Pagodes* (*Estampes*, 1), mes. 95-98

Le trait en filigrane auquel je viens de faire allusion correspond chez João Pedro Oliveira à un élément de liberté contrôlée, à un procédé avant tout textural qui lui permet soit de laisser une marge d'improvisation à l'interprète à l'intérieur de micro-univers prédefinis, soit de réaliser, au sein d'un contour mélodique, le passage d'une note principale à une autre, d'une manière contrôlée mais non rigide. Ces textures peuvent se rapprocher, à titre d'exemple, de *Feux d'artifice* (*Préludes*, II/12).

Une certaine conception modale est importante chez João Pedro Oliveira, mais on ne trouvera pas tels quels les modes le plus souvent utilisés par Debussy ; c'est plutôt l'établissement de centres tonals chez Debussy qui va intéresser le compositeur portugais dans des parcours fluides où souvent certains intervalles vont suggérer une tonique. Par ailleurs, le travail sur la

couleur est une préoccupation constante chez Oliveira, se manifestant surtout dans les rapports de l'instrument avec l'électronique.

Eurico Carrapatoso (né en 1962) constitue un cas singulier dans le panorama de la musique portugaise actuelle. Selon Sérgio Azevedo, il « *représente, sans doute, le pôle le plus éloigné des tentations post-sérielles d'aujourd'hui* »⁷⁰⁴. Son langage tonal choque plus d'un intervenant dans le milieu musical portugais, mais Carrapatoso refuse toute confrontation et querelle esthétique. Le fait qu'il ait suivi les cours de composition de Jorge Peixinho au Conservatoire de Lisbonne est significatif de l'ouverture d'esprit de ce dernier, et de son rôle pionnier dans l'accueil de la postmodernité au Portugal ; Carrapatoso le considère comme le professeur qui l'a le plus profondément marqué, malgré les différences de langage pratiqué par tous les deux⁷⁰⁵.

La rencontre de Debussy telle que Carrapatoso nous l'a confiée dans un texte inédit, intitulé *Debussy demeure*, mérite d'être transcrise ici :

Oui. Effectivement Debussy demeure. L'expérience de l'audition du *Prélude à l'après-midi d'un faune* quand j'avais 19 ans, à l'université, en cours d'études d'Histoire à Porto, a changé le zénith de ma vie. Je ne connaissais pas la musique à ce moment-là. Mais la sensibilité y était déjà. Et cette œuvre a décuplé ma volonté. Il y avait dans cette musique une dimension en or. À l'époque, je fréquentais une discipline d'Art Moderne. Debussy m'a immédiatement suggéré le symbolisme pictural de Klimt, son exact contemporain, en or et pourpre. J'ai immédiatement ressenti le luxe asiatique de son étreinte. J'ai été touché. De révélation il s'agit, donc. Révélation suivie d'appel.⁷⁰⁶

Debussy figure pour Carrapatoso en tête d'un ensemble de quatre compositeurs français qui constituent les principales influences directes de son esthétique personnelle, les autres étant Fauré, Ravel et Messiaen. D'ailleurs, il s'assume comme « *porte-parole ferme en ce XXI^e siècle* » de la « *tonalité malade* » qu'ils lui inspirent⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ « *Eurico Carrapatoso representa, sem dúvida, o pôlo mais afastado das tentações pós-seriais de hoje* » ; Sérgio Azevedo, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁰⁵ Sérgio Azevedo, *op. cit.*, p. 402.

⁷⁰⁶ « *Sim. Efectivamente Debussy demeure. A experiência da escuta do Prélude à l'après-midi d'un faune, tinha eu 19 anos, nas minhas universidades, a cursar História no Porto, virou o zénite da minha vida. Eu não sabia música naquela altura. Mas a sensibilidade já cá estava. E aquela obra exponenciou a minha vontade. Havia naquela música uma dimensão de ouro. Na altura estudava uma cadeira de Arte Moderna. Debussy sugeriu-me de imediato o simbolismo pictórico de Klimt, seu exacto contemporâneo, com oiros e púrpuras. Senti imediatamente o luxo asiático do seu amplexo. Fiquei tocado. De revelação se tratou, pois. Revelação seguida de chamamento* » ; Eurico Carrapatoso, *Debussy demeure*, texte inédit adressé à l'auteur, s.l. 26/11/2012.

⁷⁰⁷ *Ibidem.*

Pour ce qui est de l'influence debussyste, le premier aspect à considérer est sans doute la question harmonique ; Carrapatoso développe une variante très personnelle du système tonal où les relations harmoniques de tierce mineure (« *harmonie de médiantes* »), selon l'expression de Nicolas Meeùs⁷⁰⁸) et de triton assument un rôle primordial. Or, tant les unes que les autres se développent avec une particulière cohérence chez Debussy, et se manifestent (dans la partie de piano) au début des premier et dernier mouvements de *Poemário de Lamolinaire* de Campos. Malgré le fait que cette œuvre ne soit pas pour piano seul⁷⁰⁹, ce qui la place *a priori* en dehors de notre objet d'étude, elle mérite néanmoins une réflexion : d'une part parce que, en exergue, l'auteur réclame explicitement ses influences, dont le Debussy du *Faune*⁷¹⁰ ; d'autre part, parce qu'elle est perméable au jazz et au blues, ainsi qu'au Gershwin de *Porgy and Bess*, ce qui est en syntonie avec l'un des aspects de l'intérêt de Debussy pour les musiques extra-européennes, notamment pour les genres et les idiomes de la culture populaire nord-américaine alors en vogue en Europe⁷¹¹.

Ex. 12 : Eurico Carrapatoso, *Gloria (Missa sem palavras)*, mes. 86-90

Les relations de tierces sont également repérables au niveau d'enchaînements plus restreints ; considérons, par exemple, l'enchaînement d'accords parallèles de tierces mineures descendantes dans le *Gloria* de la *Missa sem palavras* (mes. 89-90, Ex. 12), œuvre dans laquelle, par ailleurs,

⁷⁰⁸ Nicolas Meeùs, « Le *Prélude à L'après-midi d'un faune* : une analyse harmonique », *Analyse musicale*, n° 13, octobre 1988, p. 81-87.

⁷⁰⁹ Elle fut écrite sur une commande du Groupe de Musique Contemporaine de Lisbonne, pour ensemble de chambre avec voix, en cinq mouvements, et date de 2003.

⁷¹⁰ « *Harmonicamente é uma obra tonal, contendo referências mais ou menos veladas aos meus mestres queridos: o Mahler dos Adagiettos e dos Kindertotenlieder, o Ravel da Pavane, o Debussy do Faune, o Messiaen de Fouillis d'arcs-en-ciel, o Gershwin de Porgy; e uma referência ainda mais velada ao mestre Schoenberg, na clarividência da sua afirmação: "ainda se pode escrever muita boa música em dó maior". Uns porque me inspiram, outros porque me encorajam, constituem-se como os ecos imemoriais desta peça, seu húmus e minha linfa* » ; Eurico Carrapatoso, Notes sur l'œuvre dans la partition de *Poemário de Lamolinaire de Campos*, Lisboa, Edições Montemel, 2003, p. 2.

⁷¹¹ Voir Paul Roberts, *op. cit.*, p. 214-216.

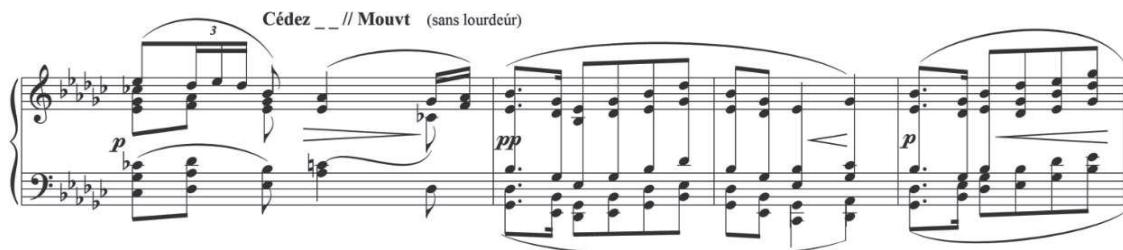
la présence des modes grégoriens est déterminée par la thématique liturgique. Pour en revenir aux relations de tierces, considérons encore les mesures 7-8 de *Ver de Terre* (Ex. 13), 5^e numéro de *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste* (hommage à Francisco de Lacerda).

Ex. 13 : Eurico Carrapatoso, *Ver de Terre* (*Six histoires d'enfants pour amuser un artiste* – hommage à Francisco de Lacerda – n° 5), mes. 1-10

Ex. 14 : Claude Debussy, *La Puerta del vino* (*Préludes* II/3), mes. 60-61

Cette pièce présente d'ailleurs d'autres traces de l'influence debussyste : les enchaînements de quintes parallèles du début (mes. 1-7, Ex. 13) trouvent des résonnances très directes (quoique dans un autre tempo) dans les mesures 60-61 de *La Puerta del vino* (*Préludes* II/3 ; voir Ex. 14), dont les quintes utilisées sont les mêmes qui figurent chez Carrapatoso, mais aussi dans les mesures 24-27 de *La Fille aux cheveux de lin* (*Préludes* I/8 ; voir

Ex. 15), dont par ailleurs le contour mélodique ressemble à celui de la pièce portugaise, et dans le début de *D'un Cahier d'esquisses* (mes. 1-3, m.d.). *Les Fées sont d'exquises danseuses* (*Préludes* II/4), mesures 10-11, et *La Terrasse des audiences du clair de lune* (*Préludes* II/7), mesures 42-43, nous procurent d'autres exemples de quintes parallèles si fréquentes dans l'écriture debussyste.



Ex. 15 : Claude Debussy, *La Fille aux cheveux de lin* (*Préludes* I/8), mes. 24-27

De longues pédales graves, chères à Debussy, sont aussi évidentes dans *Ver de terre*, ainsi que la coexistence de différents éléments harmoniques (arpèges sur des accords de quintes superposées à la main gauche, arpèges sur une triade majeur à la main droite, mes. 11, Ex. 16) présentés dans un flux polyrythmique continu suggérant un « mouvement presque statique » ; les résonances se prolongent, procurant à l'auditeur une impression de fluidité et dilatation du temps.



Ex. 16 : Eurico Carrapatoso, *Ver de Terre (Six histoires d'enfants pour amuser un artiste – hommage à Francisco de Lacerda – n° 5)*, mes. 11

On doit remarquer que *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste* est une œuvre significative pour notre étude car, d'une part, elle rend hommage à l'un des compositeurs du début du XX^e siècle portugais qui ont le plus assimilé l'influence de Debussy, Francisco de Lacerda ; d'autre part, elle rattache son auteur à une certaine vision d'adulte sur l'enfance, ce qui va de pair avec « *La curiosité de Debussy pour le monde de l'enfance* »⁷¹² matérialisée dans *Children's Corner* ou *La Boîte à joujoux*.

⁷¹² Christian Goubault, *op. cit.*, p. 89.

Le recherche au niveau du timbre, la « *discipline de la dynamique* »⁷¹³, l'étalement des plans sonores, l'effet de suspension du temps que Debussy poursuit dans *Voiles* (*Préludes I/2*) (mes. 10-22, voir Ex. 17) trouvent une correspondance dans le *Sanctus* de la *Missa sem palavras* (2012) (mes. 10-15, voir Ex. 18) de Carrapatoso : ostinato dans le grave (de longues pédales), ligne mélodique *cantabile* dans le registre moyen, ostinato dans l'aigu.

Ex. 17 : Claude Debussy, *Voiles* (*Préludes I/2*), mes. 10-17

⁷¹³ *Ibidem.*

Ex. 18 : Eurico Carrapatoso, *Sanctus (Missa sem palavras)*, mes. 10-15

João Madureira (né en 1971) suivit les cours de composition de Christopher Bochmann (comme João Pedro Oliveira) et António Pinho Vargas à l’Escola Superior de Música de Lisboa. Sa formation s’enrichit auprès de Franco Donatoni (Sienne), York Höller (Cologne), Ivan Fedele (Strasbourg) et encore Emmanuel Nunes, György Ligeti, Jonathan Harvey, Michael Jarrell et Magnus Lindberg, dans le cadre de différents séminaires. Partant d’influences multiples, de ses professeurs mais aussi de compositeurs de référence des XX^e et XXI^e siècles, il pratique ce que j’ai eu ailleurs l’occasion de qualifier comme une « esthétique de l’inclusion », associée au courant « post-spectral » qu’il représente parmi les compositeurs portugais. Selon son aveu, l’influence de Debussy est assimilée chez lui à travers de célèbres essais de Pierre Boulez⁷¹⁴, où l’avant-garde musicale se définit à partir du maître de *Pelléas* et de Webern.

João Madureira a eu ses premiers contacts avec la musique de Debussy encore jeune, par l’influence de sa tante Luiza Gama Santos, pianiste. Ce sont les *Préludes* et *Children’s corner* qu’il va découvrir dans son adolescence, tandis qu’au long de ses études supérieures, l’attention sera portée sur *Jeux*, œuvre par excellence pour la modernité post-sérielle⁷¹⁵.

Profondément marqué par la littérature (notamment portugaise) et les études littéraires, João Madureira apprécie en premier lieu, chez Debussy, le côté symboliste, l’art de la suggestion poétique, notamment en rapport avec la nature. Ceci va l’amener à développer une idée essentielle dans son langage : la glose, dans le sens littéraire d’une redite d’un matériau de base – une figure, ou motif – avec des ajouts ; ce procédé varie et étoffe la figure,

⁷¹⁴ Voir Pierre Boulez, *Points de repère I : imaginer*, Paris, s.l., Christian Bourgeois éditeur, 1995.

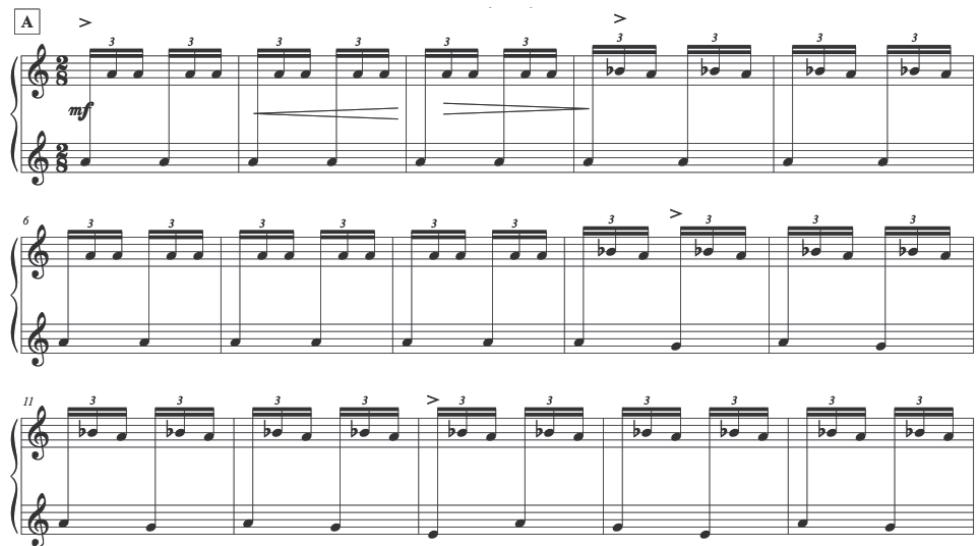
⁷¹⁵ João Madureira, communication personnelle à l’auteur, Lisbonne, 04/12/2012.

qui à son tour « symbolise » sa propre réalité, met l'auditeur dans une certaine ambiance, fait allusion à sa nature primaire tout en étant « autre » (voir *Morton*, des *Études littéraires*, mes. 13-15, 21-24 ; Ex. 19).



Ex. 19. João Madureira, *Morton (Estudos literários : retratos)*, mes. 11-15

Dans d'autres cas, la figure est révélée progressivement, sur fond d'ostinato, dans un procédé d'« expansion temporelle » qui ne pourrait avoir eu lieu sans le précédent créé par Debussy (cf. *A.H.*, des *Études littéraires*, mes. 1-15, voir Ex. 20), par exemple dans le début du premier mouvement de *La Mer*. Signalons au passage l'importance des notes répétées, dont le paradigme sera l'*Étude n° 9, Pour les notes répétées* (*Études*, II/7) de Debussy. Bien sûr, cet aspect peut s'associer à la « *rémanence des motifs* »⁷¹⁶ chez Debussy, garant de l'unité de la forme la rapprochant du principe cyclique. Sur ce plan, João Madureira remarque que, chez Debussy, il y a une indéfinition des contours des figures qui l'intéresse (cf. *Reflets dans l'eau, Images I/1*, mes. 1-7).



Ex. 20 : João Madureira, *A.H. (Estudos literários : retratos)*, mes. 1-15

⁷¹⁶ Christian Goubault, *op. cit.*, p. 39.

Une autre idée centrale dans le processus créatif de João Madureira qui découle de ce qui a été dit avant est celle de la figure comme composante d'un geste plus vaste, se définissant comme « *instant élargi* »⁷¹⁷. Le geste, lui, est moins circonscrit, moins déterminé, plus vague que la figure ; il peut s'articuler avec d'autres gestes contrastants (voir *Com uma coroa de água sobre os olhos...*, mes. 1-9, Ex. 21 ; comparer avec *Les Collines d'Anacapri*, *Préludes* I/5, mes. 1-6, Ex. 22).

Ex. 21 : João Madureira, *Com uma coroa de água sobre os olhos...*, mes. 1-9

Ex. 22 : Claude Debussy, *Les collines d'Anacapri* (*Préludes* I/5), mes. 1-6

⁷¹⁷ Terminologie du compositeur, transmise personnellement à l'auteur à Lisbonne, le 06/11/2012.

Debussy est ouvert à la consonance, malgré la présence importante de la dissonance dans ses œuvres ; il juxtapose les deux univers sans pour autant exclure ni l'un ni l'autre (dans *Le Vent dans la plaine*, *Préludes* I/3, comparer mes. 1-2 et mes. 28-30) ; chez João Madureira, on peut trouver une approche semblable, par exemple dans *Cristiana*, la première des *Études littéraires* (comparer le début, mes. 1-4, Ex. 23, et la lettre D, mes. 100-104, Ex. 24).

Ex. 23 : João Madureira, *Cristiana* (*Estudos literários : retratos*), mes. 1-4

Ex. 24 : João Madureira, *Cristiana* (*Estudos literários : retratos*), mes. 100-104

D'un point de vue harmonique, l'affiliation spectrale de João Madureira l'amène souvent à fabriquer des constructions par quintes et quartes juxtaposées ou superposées, ce que bien évidemment on trouve souvent chez Debussy ; comparons les mesures 210 à 214 de la partie de piano de *Toc, toc, toc* (Ex. 25) et les mesures 141-142 de *L'Isle joyeuse* (Ex. 26), ainsi que les mesures 14-15 de *António* (Ex. 27), des *Études littéraires* (superposition de quintes en polyrythmie) avec les mesures 36-39 de *L'Isle joyeuse* (superposition de quartes et tierces en polyrythmie).

Ex. 25 : João Madureira, *Toc, toc, toc* (partie de piano), mes. 210-214

Ex. 26 : Claude Debussy, *L'Isle joyeuse*, mes. 141-142Ex. 27 : João Madureira, *António (Estudos literários : retratos)*, mes. 14-15

D'autre part, le fait que Debussy n'abolit pas le principe de l'enchaînement des accords, mais plutôt présente différents types d'enchaînements (classés en trois catégories générales : forts, moyens, faibles⁷¹⁸, qui peuvent à leur tour se décomposer en plusieurs sous-catégories) permet, dans certains contextes, que des épisodes franchement tonals ne choquent pas l'auditeur et soient perçus comme naturels ; cela rend possible l'intertextualité si chère à João Madureira ; dans *Cristiana (Estudos literários)*, mes. 1-4 (Ex. 23), les quatre premières mesures peuvent être vues comme des manifestations de la tonalité de *mi*, majeur (mes. 1, jusqu'à la 9^e ; mes. 2, jusqu'à la 11^e ; mes. 3, jusqu'à la 9^e ; mes. 4, jusqu'à la 13^e) ; cependant, on peut également analyser, dans chaque mesure, différentes harmonies, selon l'étalement du matériau sonore, qui diminue progressivement l'importance de la fondamentale ; les notes de la mes. 3 sont intégralement présentes dans la mes. 4, ce qui pourrait nous les faire entendre comme un seul accord. L'idée d'opposition entre mouvement harmonique et statisme découle de ce raisonnement et se manifeste dans des pièces comme *Ana (Estudos literários)*, mes. 1-5 (Ex. 28).

Ex. 28. João Madureira, *Ana (Estudos literários : retratos)*, mes. 1-5

⁷¹⁸ Arnold Schoenberg, *Structural functions of harmony*, London, Faber and Faber, 1969, p. 6-9.

La suspension du temps, résultat d'une forme constituée de structures cloisonnées et parfois statiques, et la suspension de la forme elle-même, par l'absence de tension dialectique entre ses différentes parties (dans le cas des structures ABA que Debussy privilégie le plus souvent), sont d'autres aspects du langage debussyste qui ont fortement marqué João Madureira.

Il faut y ajouter le lyrisme de Debussy, qui se manifeste dans les mélodies et la première *Arabesque*, pour piano, qui impressionna João Madureira par son pouvoir de séduction ; on en trouve des traces dans le début d'*António (Estudos literários)*.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons affirmer qu'Eurico Carrapatoso est probablement celui qui, au Portugal, s'inscrit de façon la plus engagée dans une lignée de transmission debussyste, notamment à travers les enseignements de Jorge Peixinho qui, comme cela a été dit, donnait la priorité à l'analyse d'œuvres du compositeur français⁷¹⁹. De plus, dans son cas particulier, la découverte de Debussy revêt une aura d'épiphanie, créant par là une emprise particulièrement forte de sa musique sur lui. Son langage restant tonal, le contexte général dans lequel se développent certains traits de l'idiome debussyste les rend particulièrement repérables, voire audibles ; ces traits ont pour objectifs de développer le langage harmonique et de raffiner le timbre et les couleurs de sa musique.

Dans les trois autres cas, il est plus difficile de discerner une transmission de l'héritage debussyste par le biais de la pédagogie d'un professeur ; le cas de João Madureira peut représenter, de manière particulièrement saisissante, une autre forme d'assimilation de cette influence, un « trajet » non pas dans le sens de la réception au premier degré, mais plutôt vers une découverte perpétuellement renouvelée. Partant d'une connaissance juvénile de certaines œuvres, João Madureira étudie Debussy au présent selon les besoins de son procès créatif ; il « pose des questions » à Debussy et à sa musique, et il entend bien les réponses qu'ils lui apportent... Son attachement au côté symboliste de Debussy se rapporte à ses affinités littéraires ; le fait qu'il ait été le seul à mettre en valeur le lyrisme debussyste s'explique par son amour de la poésie.

Pour les compositeurs Cândido Lima et João Pedro Oliveira, on peut se poser la question de savoir si la découverte d'Olivier Messiaen n'a pas précédé et même amené celle de Debussy ; en effet, tous les deux ont pratiqué l'orgue, et dans le cas d'Oliveira, l'orientation vers la musique

⁷¹⁹ Eurico Carrapatoso, Texte inédit sur les cours de Jorge Peixinho transmis à l'auteur, Lisbonne, 04/12/2012.

contemporaine s'est faite, en tant qu'étudiant organiste, après l'audition de *Dieu parmi nous* interprété par un de ses collègues⁷²⁰. Il est tout aussi curieux d'observer que, dans le corpus des œuvres étudiées, ce sont ces deux compositeurs qui utilisent le plus souvent une extension maximale des registres du clavier et un étalement de différents plans sonores – présent également chez Eurico Carrapatoso –, en syntonie avec des procédés debussystes, mais aussi avec les caractéristiques de l'orgue ; ce n'est pas étonnant de trouver chez eux également de très longues pédales graves sur lesquelles se développent soit des ostinatos, soit des figures plutôt libres, en « filigrane », dans les registres aigus et un travail sur le timbre qui mène à l'utilisation de l'électronique. De plus, la sensibilité modale de Cândido Lima et João Pedro Oliveira est vraisemblablement en rapport avec leur activité dans le domaine de la liturgie catholique, en tant qu'organistes⁷²¹.

À ces réflexions il faut ajouter, en ce qui concerne Cândido Lima, que nombre de ses affinités personnelles et certains aspects de son parcours de vie trouvent un parallèle chez Debussy ; le contact avec le piano et son répertoire romantique sera le premier d'entre eux, mais il ne faut pas non plus négliger d'autres facteurs extra-musicaux, comme l'intérêt pour la nature, les cultures extra-européennes et le passé historique. Tout au moins dans son discours, Cândido Lima avoue une influence de Debussy dans son travail sur la couleur, mais précise que d'autres aspects de son écriture pianistique peuvent se rapprocher de l'idiome debussyste, comme la préférence pour l'utilisation de secondes majeures, « surgissant » avant toute autre chose au cours de ses recherches personnelles⁷²².

Dans le cas de João Pedro Oliveira, la découverte de Debussy et de certains aspects particuliers de son langage va contribuer de façon décisive, à un moment donné de sa vie, à la cohérence organique de son idiome personnel, et restera au fil des années une référence incontestable qu'il reconnaît volontiers.

Certains éléments de l'écriture harmonique, mélodique ou pianistique se ressemblent dans les œuvres des quatre compositeurs. Eurico Carrapatoso et João Madureira qui, à travers des appartенноances esthétiques différentes, convergent dans le refus de la restriction, saluent la présence des consonances chez Debussy et l'apprivoisent ; chez le premier, les quintes parallèles font allusion à des formes archaïsantes, tandis que pour le second, elles découlent du raisonnement spectral. Quant aux fameuses relations de

⁷²⁰ Álvaro Salazar, « Para um retrato de João Pedro Oliveira » dans *Compositores portugueses contemporâneos : João Pedro Oliveira*, Porto, Atelier de Composição, 2003, p. 91.

⁷²¹ N'oublions pas non plus que João Pedro Oliveira fit ses études à l'Instituto Gregoriano de Lisboa.

⁷²² Sérgio Azevedo, *op. cit.*, p. 169-170.

tierce, elles sont traitées chez Carrapatoso de façon harmonique tandis que, pour João Pedro Oliveira, elles constituent un élément essentiel de la construction motivique, garant de la cohérence de l'œuvre.

La musique des quatre compositeurs intègre la suspension du temps, avec des formes non dialectiques et des structures cloisonnées ; les jeux de résonnances rendus debussystes sont moins présents chez João Madureira, mais très nets dans la musique des trois autres compositeurs.

La quête de Debussy représente vraisemblablement, pour Cândido Lima, João Pedro Oliveira, Eurico Carrapatoso et João Madureira, une importante force inspiratrice, indépendamment des sources de cette influence et de l'évolution de leur réflexion quotidienne à cet égard. Au Portugal en ce début de XXI^e siècle, « *Oui. Effectivement Debussy demeure* ».

Références bibliographiques

Livres et articles

- Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons*, Lisboa, Caminho, 2008.
- Pierre Boulez, *Points de repère I : imaginer*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1995.
- Eurico Carrapatoso, notes sur l'œuvre dans la partition de *Poemário de Lamolinaire de Campos*, Lisboa, Edições Montemel, 2003.
- Christian Goubault, *Claude Debussy : la musique à vif*, Paris, Minerve, 2002.
- Nicolas Meuùs, « Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* : une analyse harmonique », *Analyse musicale*, n° 13, octobre 1988, p. 81-87.
- João Pedro Oliveira, notes incluses dans le CD *In Omni Tempore* ; Ana Telles, piano, Paços de Brandão, Numérica, 2004.
- Paul Roberts, *Images : the piano music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, 1996.
- Álvaro Salazar, « Para um retrato de João Pedro Oliveira » dans *Compositores portugueses contemporâneos : João Pedro Oliveira*, Porto, Atelier de Composição, 2003.
- Arnold Schoenberg, *Structural functions of harmony*, London, Faber and Faber, 1969.

Sources primaires

- Eurico Carrapatoso, texte inédit sur les cours de Jorge Peixinho transmis à l'auteur, Lisbonne, 04/12/2012.
- Eurico Carrapatoso, « Debussy demeure », texte inédit adressé à l'auteur, s.l. 26/11/2012.
- Cândido Lima, « The origins of my music merge in childhood, in the countryside, with the folk music of festivities and church, and with the

sounds of nature: silence, sea, fields and moutains », texte communiqué à l'auteur, Porto, 1997.

- João Madureira, communication personnelle à l'auteur, Lisbonne, 04/12/2012.

Partitions

- Eurico Carrapatoso, *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste* (hommage à Francisco de Lacerda), Lisboa, Edições Montemel, 2011.
- Eurico Carrapatoso, *Poemário de Lamolinaire de Campos*, Lisboa, Edições Montemel, 2003.
- Eurico Carrapatoso, *Missa sem palavras*, Lisboa, Edições Montemel, 2012.
- Claude Debussy, *Préludes I et II* (éd. Roy Howatt et Claude Helffer), Paris, Durand-Costallat, 1985.
- Claude Debussy, *Piano works*, vol. 3 (éd. Roy Howatt), Paris, Durand-Costallat, 1991.
- Cândido Lima, *Rituais pour piano « du Moyen Âge »*, partition éditée par Centro de Informação e Investigação da Música Portuguesa (CL0050), disponible sur <mic.pt> (date d'accès 05/11/2012).
- João Madureira, *Cristiana, Ana, António, Morton, A. H. (Estudos literários : retratos)*, 2012 (partitions inédites).
- João Madureira, *Uma coroa de água sobre os olhos...*, 2011 (partition inédite).
- João Madureira, *Toc, toc, toc*, partition éditée par Centro de Informação e Investigação da Música Portuguesa (JM0005), disponible sur <mic.pt> (date d'accès 01/11/2012).
- João Pedro Oliveira, *In Tempore*, 2000 (partition inédite).