

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

SIMON BÉCHEMIN

LE BASSON INATTENDU

RIO DE JANEIRO

2024

Simon Béchemin

LE BASSON INATTENDU

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Aloysio Fagerlande

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

B3911 Béchemin, Simon
Le Basson Inattendu / Simon Béchemin. -- Rio de Janeiro, 2024.
94 f.

Orientador: Aloysio Moraes Rego Fagerlande.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2024.

1. Basson, Fagote, Bassoon. 2. Trio Inesperado.
3. Accordéon, Violoncelle. 4. Heitor Villa Lobos.
5. Musique Brésilienne . I. Fagerlande, Aloysio Moraes Rego, orient. II. Título.

Simon Béchemin

LE BASSON INATTENDU

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 02 de setembro 2024



Dr. Aloysio Fagerlande, UFRJ



Dr. Pedro Bittencourt, UFRJ



Dr. Fabio Cury, USP

REMERCIEMENTS

À ma compagne, Sofia Ceccato, pour son soutien, ses encouragements, sa patience et sa complicité.

À mon superviseur, Aloysio Fagerlande, pour ses précieux conseils, sa disponibilité, sa patience et sa complicité.

À Pablo de Sá, pour son engagement, son aide précieuse, sa complicité et son talent.

À Tibor Fittel, pour sa précieuse collaboration, son engagement, son professionnalisme et son talent.

À toutes les personnes interrogées qui ont accepté de participer de près ou de loin à ce projet.

« On ne vend pas la musique. On la partage. » Leonard Bernstein

RÉSUMÉ

BÉCHEMIN, Simon. **Le basson inattendu**. Superviseur : Aloysio Fagerlande. 2024. 94 f. Dissertation (Master Professional de Musique) – Programme de Post-Graduation Professionnel de Musique, École de Musique, Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Ce travail vise à mettre en lumière la richesse et la diversité musicale du basson, tout en offrant une nouvelle perspective sur son rôle dans le paysage musical brésilien. Après des recherches approfondies basées sur une étude auto-ethnographique, des entretiens et des questionnaires adressés aux principaux acteurs concernés par le sujet au Brésil, j'ai élaboré des arrangements inédits pour une formation musicale originale, basson, violoncelle, et accordéon, afin de constituer le répertoire d'un concert « découverte ». En complément de ce concert, je propose également un documentaire qui explore les thèmes abordés et retrace les grandes lignes de ce travail artistique et pédagogique. Ce documentaire offre une réflexion sur le processus créatif et les défis rencontrés, tout en mettant en avant les témoignages des participants. De plus, la vidéo intégrale du concert sera mise à disposition, permettant ainsi à un public encore plus large de profiter de cette expérience musicale exceptionnelle et d'apprécier le fruit de ce projet.

Mots-clefs : Basson, Musique Brésilienne, Villa-Lobos, Accordéon, Pixinguinha

RESUMO

BÉCHEMIN, Simon. **O Fagote Inesperado**. Orientador: Aloysio Fagerlande. 2024, 94 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Este trabalho tem por objetivo destacar a riqueza e a diversidade musical do fagote, ao mesmo tempo que oferece uma nova perspectiva sobre o seu papel no cenário musical brasileiro. Após uma pesquisa aprofundada, baseada em estudo auto etnográfico, entrevistas e questionários dirigidos aos principais atores envolvidos no tema no Brasil, criei arranjos inéditos para uma formação musical original, fagote, violoncelo, e acordeão, constituindo assim o repertório de um concerto "descoberta". Além deste concerto, ofereço também um documentário que explora os temas abordados e traça as linhas mestras deste trabalho artístico e educativo. Este documentário oferece uma reflexão sobre o processo criativo e os desafios encontrados, ao mesmo tempo que destaca os testemunhos dos participantes. Além disso, será disponibilizado o vídeo completo do concerto, permitindo a um público ainda mais vasto beneficiar-se desta experiência musical excepcional e apreciar os frutos deste projeto.

Palavra-chave : Fagote, Musica Brasileira, Villa-Lobos, Acordeão, Pixinguinha

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Voyage à moto entre Rio de Janeiro et Cordoba-Argentine avec le guitariste Gabriel Sosa. Janvier 2017.....	22
Figure 2 : Figure rythmique du tresillo.....	39
Figure 3 : schéma du clavier des basses de l'accordéon,.....	65
Figure 4 : exemple de combinaison pour l'obtention de l'accord de do majeur avec 7ème majeur et 9ème « Cmaj(9) ».....	65
Figure 5 : Acte d'approbation de notation standard, régie par l'Association Américaine d'Accordéonistes en 1938.	67
Figure 6 : affiche du 1er concert du trio Inesperado au théâtre Dulcina de Rio de Janeiro, 24/08/22.....	74
Figure 7 : affiche du 2ème concert au Retrato espaço cultural, le 08/09/22	75
Figure 8 : affiche du 3ème concert à l'espace Guiomar Novaes de la Sala Cecilia Meireles Le 10/11/22.....	76
Figure 9 : photo de l'entretien avec Ravel Andrade	80

LISTE DES EXEMPLES

Exemple 1 : Pixinguinha e Benedito Lacerda, Naquele tempo:	40
Exemple 2 : J.S. Bach, Suite I BWC 1007, mesures initiales; Source : Bärenreiter, 1950, Basel.	43
Exemple 3 : J.S. Bach, Suite I BWC 1007, Arrangement pour basson et violoncelle ; mesures initiales;	43
Exemple 4 : J.S. Bach, Le clavier bien tempéré, prélude XII, mesures initiales	48
Exemple 5 : J.S. Bach, Le clavier bien tempéré, prélude XII, mesures initiales, arrangement pour Basson et Violoncelle.	49
Exemple 6 : H. Villa-Lobos, Mazurka-choro. Partition originale pour guitare.....	50
Exemple 7 : H. Villa-Lobos, Mazurka-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	50
Exemple 8 : H. Villa-Lobos, Mazurka-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	51
Exemple 9 : H. Villa-Lobos, Valsa-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	52
Exemple 10 : H. Villa-Lobos, Gavotte-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	53
Exemple 11 : Claudio Monteverdi, Concerto Duo Séraphim, mesures initiales ; Partition originale extrait de l’oratorio des vêpres à la sainte vierge.....	54
Exemple 12 : Claudio Monteverdi, Concerto Duo Séraphim, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.....	54
Exemple 13 : : Gabriel Fauré, Pièce, Transcription pour Basson avec accompagnement de Piano par Fernand OUBRADOUS.....	55
Exemple 14 : Gabriel Fauré, Pièce, Transcription pour Basson avec accompagnement de Piano par Fernand OUBRADOUS.....	56
Exemple 15 : Francisco Mignone, Modinha, Partition originale pour Violoncelle et Piano...	57
Exemple 16 : Francisco Mignone, Modinha, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	58
Exemple 17 : Erik Satie, 1ère Gnossienne, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	59

Exemple 18 : Erik Satie, 3ème Gymnopédie, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.	58/61
Exemple 19 : Pixinguinha e Benedito Lacerda, Naquele tempo, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.....	62
Exemple 20 : Jacob do Bandolim, Santa Morena, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.....	63

SOMMAIRE

INTRODUCTION	14
1 LE BASSON AU BRESIL	16
1.1 APPROCHE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE	18
1.2 L'ACCES AU BASSON AU BRESIL	24
1.3 LE BASSON PAR LES BASSONISTES BRESILIENS.....	30
2 PROCESSUS DE CREATION.....	37
2.1 CHOIX DU REPERTOIRE.....	37
2.2 LA FORMATION	42
2.3 CONCEPTION DES ARRANGEMENTS	46
2.4 ECRITURE DES PARTITIONS.....	64
3 ELABORATION DU PRODUIT FINAL.....	69
3.1 LA PERFORMANCE	69
3.2 LE DOCUMENTAIRE	77
3.2.1 Structure du documentaire.....	77
3.2.2 Conception et réalisation des entretiens	77
3.2.3 Montage du documentaire	80
CONSIDERATIONS FINALES	83
REFERENCES	87
APENDICE A – AUTORISATION D'UTILISATION DU CONTENU DES ENTRETIENS AUDIOVISUELS.....	89
APENDICE B – AUTORISATION D'UTILISATION DE L'IMAGE ET DE LA VOIX	90

INTRODUCTION

Le basson est par excellence le moins connu des instruments peu connus de l'orchestre symphonique. Pourtant présent dès la Renaissance, il est encore bien actuel aujourd'hui, que ce soit dans la musique dite classique, contemporaine et même populaire. J'ai pu remarquer que si en Allemagne une grande majorité de personnes musiciens et non-musiciens connaissent le basson, en France la moitié à peine en avait déjà entendu parler. Quant au Brésil, si le basson y est peu connu d'un public averti qui le confond souvent avec le hautbois, le grand public ignore totalement son existence, allant jusqu'à douter de la véracité de son nom. Même le milieu éducatif s'y trompe, ou des professeurs affirment que le mot « fagote » n'existe pas et que le mot juste est « pagode¹ ».

Lorsqu' à l'école la maîtresse a demandé à mon fils qui était alors âgé de 12 ans quel était le métier de son père et qu'il répondit que son papa jouait du fagote, la maîtresse malgré l'insistance de mon fils le reprit alors lui disant que ce mot n'existait pas et que l'on disait Pagode (Aloysio Fagerlande 2020)²

Pourtant, le basson est bien présent partout autour de nous dans des musiques aux styles plus variés les unes que les autres, mais c'est un instrument timide qui peine à revendiquer sa part de lumière qui lui est dû. Sa grande taille peu lui conférer une image parfois maladroite, parfois vu comme le clown de l'orchestre ou bien associé à l'image de grand-père poussiéreux ; comme si le basson se résumait à ces quelques notes graves du solo du conte musical de Prokofiev, *Pierre et le loup*.

Pour résumer, si le basson compte à peine comme une prima donna parmi les instruments, il n'en offre pas moins des récompenses considérables au joueur averti. (WATERHOUSE, 2005)³

Face à ces lacunes, il m'est venue l'envie d'essayer de dissiper la brume de méconnaissance qui entoure cet instrument, en le montrant sous plusieurs facettes de sa personnalité, au moyen d'un concert à portée de toutes les oreilles. Le projet s'adressant à un

¹ Le pagode est un genre musical dans lequel « réapparaît » la samba à la fin des années 1970, avec un tempo plus léger et plus agressif. (ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponible sur : <http://dicionariompb.com.br/pagode/dados-artisticos>) (traduction libre de l'auteur)

² Na época que meu filho de 12 anos estudava na escola, sua professora perguntou à turma de alunos qual era a profissão de seus pais, e ele prontamente respondeu : toca fagote ! No que ela imediatamente corrigiu, dizendo que não era fagote, mas sim pagode (A.F.,2020) (traduction libre de l'auteur)

³ To sum up: while the bassoon hardly counts as a prima donna among instruments, it does nonetheless offer considerable rewards to the discriminating player. (WATERHOUSE, 2005, p. VI- libre traduction de l'auteur)

public brésilien, m'amène à réfléchir à la création d'un répertoire adapté, facile d'accès et ample, en incluant une majorité de musique brésilienne riche en diversité, cela me permettra de me rapprocher du public et de mettre en avant l'extraordinaire richesse musicale de ce pays dont Villa-Lobos pourrait être l'ambassadeur musical. La création d'un tel répertoire permet la mise en avant et la valorisation de l'instrument, trop souvent relayé au rôle de basse continue, base harmonique, ou contrepoint.

« Le basson possède moins de répertoire solo que les autres bois - tant en quantité qu'en qualité. En se posant la question à savoir pourquoi, il est bon de rappeler que les compositeurs écrivent rarement, sans raison spécifique. La plupart de ceux qui commandent de la musique pour basson étaient des aristocrates ou des personnes fortunées attirées par l'instrument (souvent des bassonistes amateurs eux-mêmes) » (WATERHOUSE, 2005)⁴

Dans une première partie, nous examinerons la phase de recherche et d'étude de terrain, en mettant en lumière les différentes méthodes employées pour recueillir un maximum d'informations. Le projet étant issu de réflexions sur mes expériences en tant qu'étudiant et musicien professionnel dans les divers pays où j'ai résidé, il était naturel de commencer par une recherche auto-ethnographique. Cette approche m'a permis d'analyser mes expériences et d'organiser mes réflexions de manière structurée. Ensuite, pour obtenir un panorama de la situation du basson au Brésil, j'ai mené une série d'entretiens semi-structurés avec divers membres et professeurs de programmes socio-musicaux répartis dans différents États du pays. Et afin d'élargir mes recherches et de compléter ce panorama et les informations récoltées, j'ai interrogé les bassonistes brésiliens et plus largement d'Amérique latine, à l'aide d'un questionnaire diffusé grâce à un groupe WhatsApp créé lors de la pandémie de covid 19.

Fort de tout ce travail de recherche, nous verrons comment j'ai entamé mon travail d'arrangement dans la deuxième partie : le processus de création. Initialement pensé pour une petite formation de basson et violoncelle, j'ai rapidement constaté les limitations de cette configuration face aux contraintes des arrangements que je souhaitais réaliser. J'ai donc intégré un nouvel instrument, l'accordéon. L'ajout de cet instrument harmonique m'a permis de résoudre tous les problèmes techniques liés aux arrangements sans compromettre la mobilité de la formation. De plus, en intégrant un instrument à connotation populaire, le projet s'est enrichi et a gagné en pertinence et diversité. Viens ensuite la sélection du répertoire à arranger, allant

⁴ The bassoon possesses less solo repertory than the other woodwinds - in terms of both quantity and quality. When considering the question of why this should be, it is worth reminding ourselves that composers seldom write unless for a specific reason. Most of those commissioning music for bassoon have been aristocrats or wealthy individuals attracted to the instrument (often amateur bassoonists themselves) (WATERHOUSE, 2005, p. 201- libre traduction de l'auteur)

de Monteverdi à Pixinguinha en passant par Villa-Lobos et Fauré, ce répertoire se veut éclectique, abordable et agréable. Nous aborderons également la conception et la réflexion derrière ces arrangements, qui privilégient le dialogue entre les instruments, les différents timbres, et les diverses fonctions musicales au sein d'une pièce. L'objectif était de mettre le basson en avant sans trop l'imposer, en équilibrant harmonieusement sa présence avec celle des autres instruments. La partie de l'écriture, comme on le verra, a nécessité la collaboration d'accordéonistes pour corriger les impossibilités liées aux contraintes techniques de l'instrument. Cela m'a également permis d'apprendre le système d'écriture spécifique pour des partitions claires et lisibles. Le passage de la théorie à la pratique lorsque j'ai présenté les arrangements aux musiciens du trio, s'est révélé aussi très enrichissante pour effectuer les petites corrections nécessaires. Ce qui nous amène directement à la dernière partie de cette dissertation, la performance et le documentaire.

Pour la préparation de la performance et la viabilisation des arrangements, nous verrons que la collaboration et l'investissement des musiciens intégrant le trio ont été primordiaux, permettant le bon déroulement de la performance et la cohésion des dits arrangements. Le documentaire qui en découle retrace les grandes lignes de ce travail en suivant la structure de cette dissertation. Il inclut des entretiens avec des participants ayant eu, de près ou de loin, un lien avec le basson. Je propose aussi la vidéo du concert dans son intégralité.

En conclusion, cette introduction nous plonge au cœur du projet visant à révéler la richesse et la polyvalence du basson. En explorant sa situation au Brésil, en créant des arrangements innovants, et en préparant une performance collaborative, ce travail cherche à réhabiliter cet instrument méconnu. Le documentaire complémentaire offre une perspective visuelle de ce parcours, illustrant les étapes et les rencontres marquantes. Ensemble, ces éléments dessinent un panorama complet de la recherche, de la création et de la mise en lumière du basson dans le contexte brésilien, tout en soulignant l'importance de la diversité et de l'accessibilité dans la musique.

Lors de mon arrivée au Brésil en 2014, j'ai été frappé par son extraordinaire diversité culturelle et musicale. Le basson y est bien représenté, aussi bien dans la musique classique que populaire. Des compositeurs brésiliens renommés comme Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone et Carlos Gomes ont utilisé le basson de manière innovante dans leurs œuvres orchestrales, solistes, chambristes et d'opéra, exploitant la richesse de son timbre et ses capacités expressives. En parallèle, le basson a également trouvé sa place dans la musique populaire brésilienne. Des œuvres marquantes comme les *Afro-Sambas* du guitariste Baden Powell et du poète Vinicius de Moraes, qui fusionnent des éléments de samba avec des rythmes africains, et la célèbre chanson de Cartola et Candeia, *Preciso Me Encontrar*, démontrent l'adaptabilité et l'importance de cet instrument dans le paysage musical brésilien. Toutefois, malgré sa présence notable, le basson reste méconnu du grand public. Cette méconnaissance se manifeste souvent par une confusion linguistique, où le terme « fagote » est remplacé par « pagode », un genre musical populaire brésilien. Néanmoins, l'engouement et la curiosité qu'il suscite au premier contact m'ont incité à approfondir la compréhension de ce rapport complexe entre les Brésiliens et le basson. Le contraste entre la place significative du basson dans la musique et sa méconnaissance par le public reflète un phénomène intrigant, suggérant que des efforts de sensibilisation et d'éducation pourraient enrichir davantage la scène musicale brésilienne et faire découvrir au public les multiples facettes de cet instrument fascinant.

« L'intérêt du chercheur pour le sujet qu'il prétend étudier a très souvent comme point de départ la curiosité du chercheur lui-même ou bien son interrogation sur un problème ou un phénomène. » (Becker, 1994, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 70)⁵

Ma situation de musicien dans l'un des orchestres les plus importants du Brésil m'a favorisé l'accès à différents domaines d'activité musicale, éducative et sociale, à travers les projets internes de l'orchestre et les tournées. Ces expériences, combinées à mes observations personnelles à Rio de Janeiro et à travers le Brésil au fil des années, m'ont permis de mener une véritable étude de terrain.

⁵ O interesse pelo tema que um cientista se propõe a pesquisar, muitas vezes, parte da curiosidade do próprio pesquisador ou então de uma interrogação sobre um problema ou fenômeno. (Becker, 1994, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 70. Libre traduction de l'auteur)

« L'étude de terrain aide le chercheur à identifier et obtenir des preuves concernant des objectifs dont les individus n'ont pas conscience, mais qui orientent leurs comportements » (LAKATOS, 1996, apud BONI, QUARESMA, 2005, p.71)⁶

Pour compléter les informations et les données recueillies à partir de mes observations, de mes recherches bibliographiques et de mes travaux auto-ethnographiques, j'ai réalisé des entretiens qui m'ont permis de recueillir des perspectives variées et de compléter mes connaissances par des témoignages directs et des expériences personnelles. L'interview est la technique la plus couramment utilisée sur le terrain pour collecter des données sur un sujet donné. Elle permet au chercheur d'obtenir des informations et des données à la fois objectives et subjectives. Les données objectives peuvent également être obtenues par des sources secondaires comme les sondages et les statistiques. En revanche, les données subjectives ne peuvent être recueillies que par des interviews, car elles sont liées aux valeurs, aux attitudes et aux opinions des personnes interrogées. (Boni, Quaresma, 2005)

1.1 APPROCHE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE

De nos jours, le terme d'auto-ethnographie fait généralement référence à des stratégies de recherche visant à décrire et analyser systématiquement l'expérience personnelle du chercheur pour comprendre certains aspects de la culture, phénomène ou événement auquel il appartient ou auquel il participe (Ellis, Bochner 2011, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 138). « Cette méthode est utilisée pour incorporer des réflexions sur des aspects que des perspectives externes au chercheur ne peuvent pas toujours saisir ou sont limitées à appréhender » (Scribano, De Sena, 2009, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 138)⁷

Au cours de mon parcours en tant que bassoniste d'orchestre et étudiant, j'ai eu l'opportunité de jouer, de vivre, de travailler et d'étudier dans différents pays. Tout a commencé à Paris, où je me suis entièrement consacré à l'étude du basson en intégrant la classe de Laurent Lefèvre, professeur émérite, basson solo de l'Opéra de Paris, chambriste au Mahler Chamber Orchestra et concertiste de renom. Immergé dans l'effervescence de la vie parisienne, j'ai joué avec diverses formations et orchestres de la capitale, dans des salles de concert historiques telles

⁶ Ela (a observação de campo) ajuda o pesquisador a "identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento. (LAKATOS, 1996, apud BONI, QUARESMA, 2005, p.71. Libre traduction de l'auteur)

⁷ Se usa para incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo. (Scribano, De Sena, 2009, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 138. Libre traduction de l'auteur)

que l'Opéra Comique, où fut créé Carmen de Georges Bizet, et le Théâtre des Champs-Élysées, célèbre pour la première du Sacre du Printemps. J'ai aussi participé à une pièce de théâtre, jouant du basson sur scène tous les soirs pendant trois mois dans un théâtre des Grands Boulevards, avant de partir en tournée dans divers festivals. J'ai également joué dans des bars parisiens de la rive gauche, fréquentés par les étudiants. En plus de ces expériences, j'ai participé à des tournées orchestrales en Espagne, au Maroc, en Tunisie et en Chine, et j'ai enseigné pendant un mois dans un petit village de Bolivie.

J'ai poursuivi mes études en Allemagne dans la classe de Georg Klütsch, éminent professeur à la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne. Durant 5 années, j'ai découvert une nouvelle langue, un pays aux coutumes différentes, une tradition musicale unique et une autre approche de l'enseignement et de la musique. J'ai eu l'opportunité de jouer dans divers orchestres et formations dans les grandes villes allemandes comme Berlin, Hambourg et Munich. J'ai également participé à des tournées au Chili avec la Bach Akademie de Stuttgart, dirigée par le grand maestro Helmuth Rilling. En outre, j'ai donné de nombreux concerts de musique de chambre en Italie, à Rome et en Toscane, ainsi qu'à Lisbonne, aux Pays-Bas, en Belgique, en Ukraine et jusqu'au Liban. Pendant mon séjour en Allemagne, j'ai fait mes premières expériences en tant que musicien d'orchestre titulaire à l'Orchestre de Trèves. J'ai également approfondi mes compétences pédagogiques en donnant des master classes en Uruguay et en Argentine.

Toutes ces expériences m'ont fait réaliser que le basson est un instrument peu connu, sauf en Allemagne. À ma grande surprise, la majorité des personnes non-musiciennes que j'y ai rencontrées, que ce soit dans les grandes villes ou les petits villages, savaient parfaitement ce qu'était un basson. Intrigué, j'ai cherché à en comprendre la raison et j'ai découvert que cela venait du système éducatif où la musique et son enseignement occupent une place prépondérante. La musique classique a une grande importance dans la culture germanique, elle y est omniprésente et constitue une source de fierté. Les musiciens professionnels et ceux qui aspirent à le devenir y sont respectés et valorisés.

En France, dans ma ville natale de La Rochelle, une petite ville du littoral, mais aussi à Paris, peu de personnes non-musiciennes connaissent le basson. De plus, le souhait de devenir musicien est souvent pris en dérision. J'ai fréquemment entendu, après un éclat de rire, lorsque j'évoquais mon aspiration à devenir musicien professionnel : « Mais quel vrai métier veux-tu faire ? Musicien, ce n'est pas un vrai métier. » Je me souviens avec tendresse des mots

de ma grand-mère qui, la première fois qu'elle vit un basson, me dit d'un air étonné : « Mais qu'est-ce que tu vas faire à souffler dans cette corne de brume de bateau ? »

Une expérience déterminante fut de mon arrivée au Brésil pour rejoindre l'Orchestre Symphonique Brésilien à Rio de Janeiro. J'y ai découvert l'énorme richesse et variété de la musique brésilienne à travers le choro, la samba, le forró, le pagode, le carimbó, ainsi que les œuvres de grands compositeurs comme Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone et Carlos Gomes pour ne citer qu'eux. Mon intérêt pour cette musique grandissant j'ai cherché à intégrer des rodas afin d'apprendre j'y ai toujours été accueilli et reçu chaleureusement, que ce soit au bip dans la roda de bossa nova du mercredi ou dans une roda de choro de l'adega Flor de coimbra ou je joué tous les mardis. Des cercles plutôt restreints et fermés qui ont pourtant suscité un intérêt notable à intégrer cet instrument singulier dans ce style de musique.

Cependant, une chose m'a beaucoup surpris : presque tous les Brésiliens ignorent l'existence du basson, bien qu'il soit présent dans une musique très connue au Brésil, *Preciso Me Encontrar* de Candeia, interprétée par le célèbre Cartola. Le basson joue les premières notes de cette célèbre mélodie, reprise intégralement dans la bande sonore du film brésilien renommé "La Cité de Dieu" de Fernando Meirelles et Kátia Lund, sorti en 2002.

C'est Airton Barbosa qui enregistra cette musique. Bassoniste, arrangeur, compositeur et producteur, pionnier dans la divulgation du basson et de la musique instrumentale, il est membre fondateur du célèbre Quintette Villa-Lobos en 1962. Encore actif aujourd'hui, ce quintette participe et participe activement à la promotion de la musique de concert au Brésil. Airton Barbosa est une figure très inspirante, bien que son histoire reste peu connue.

Le basson est également présent sur l'un des albums les plus célèbres d'un artiste majeur de la musique populaire brésilienne, Baden Powell et ses *Afro-Sambas*. Faute de noms des musiciens sur cet album, c'est lors de mes recherches pour ce master, que j'ai appris le nom du bassoniste ayant enregistré sur cet album, de la bouche de ce dernier, Aloysio Fagerlande.⁸

⁸ Le réenregistrement du CD en 1990 est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=E7k5laXSu7I> Le nom d'Aloysio Fagerlande n'apparaît pas sur le 1^{er} tirage du CD, seulement à partir du 2^{ème}. La version originale de 1966 est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=UdhJNsWVXgo> Pour plus d'infos sur les Afro sambas : <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69175/os-afro-sambas-de-baden-e-vinicius> Bien que la participation des bassonistes n'est mentionné sur aucunes des 2 versions, la 1^{ère} version de 1966 a été enregistré par le bassoniste Airton Barbosa. (Aloysio Fagerlande, communication personnelle, Rio de Janeiro, 2022)

Le basson apparaît dans des œuvres emblématiques de la musique populaire brésilienne, connues de tous, et pourtant, paradoxalement cet instrument et les musiciens qui le joue restent largement méconnus du grand public.

Au cours de mes voyages au Brésil, j'ai eu l'opportunité de jouer du basson dans de petits villages d'Amazonie et au sein de communautés vivant le long du fleuve Tapajós. Cette expérience marquante m'a révélé que dès que les instruments apparaissent et que la musique commence, les langues se délient et les récits affluent naturellement. C'est un moment rare où la musique agit comme un catalyseur, permettant des échanges précieux qui révèlent des aspects inattendus de l'expérience humaine, une communion éphémère mais significative.

Une autre expérience décisive, et préfigurant l'élaboration de ce projet, fut un voyage à moto de Rio de Janeiro à Cordoba, en Argentine. Ce périple nous a conduits le long du littoral sud brésilien, en passant par l'Uruguay, puis l'Argentine. Accompagné d'un guitariste argentin, nous jouions des standards de bossa nova en duo guitare-basson dans tous les lieux où nous nous arrêtons, afin de financer notre voyage. Au cours de ce voyage extraordinaire, dans chaque lieu où nous avons joué, j'ai constaté une curiosité constante pour notre duo singulier, tant pour notre mode de locomotion que pour notre formation et notre répertoire. Partout où nous allions, nous étions chaleureusement accueillis et suscitions un vif intérêt. J'ai souvent entendu des questions sur le nom de l'instrument, son origine, s'il s'agissait d'un instrument atypique, rare, ou exclusivement destiné à l'orchestre. L'apparence physique et la grande taille du basson sont particulièrement attirantes, surtout pour les enfants, qui sont souvent fascinés par son aspect visuel. Ce qui pourrait sembler un inconvénient au départ se révèle en fait un atout. Le fait d'être peu connu et atypique éveille la curiosité et capte l'attention. C'est sur cet effet inattendu que j'ai décidé de baser la construction de ce projet.



Figura 1 : Voyage à moto entre Rio de Janeiro et Cordoba-Argentine avec le guitariste Gabriel Sosa. Janvier 2017

« Une des principales tâches de l’auto-ethnographie est de relier le personnel au culturel » (Ellis, Bochner 2000, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 139)⁹

De toutes ces expériences résulte un enthousiasme, pour le basson, sans distinction de cultures, que ce soit en Chine, au Maroc ou en Patagonie chilienne. Malgré les différences

⁹ su principal cometido [la auto etnografia] es conectar lo personal a lo Cultural. (Ellis, Bochner 2000, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 139. Libre traduction de l’auteur)

de lieux, de langues et de cultures, un point commun se dégageait toujours vis-à-vis du basson: la curiosité et l'intérêt.

« L'information auto-ethnographique peut se recentrer sur le sujet lui-même, sur son interaction avec d'autres personnes et son interaction avec des objets matériels et culturels (Scribano, De Sena 2009, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 139) De cette façon, l'auto-introspection est la description, la réflexion et l'auto-évaluation de l'expérience et de la subjectivité personnelle. L'introspection interactive se réfère à l'ensemble des interactions avec d'autres sujets on s'incorpore les expériences personnelles de l'individu mais en relation avec le groupe, culture ou milieu auquel il appartient » (Rodriguez, Ryave 2002, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 140)¹⁰

En tant que Français résidant au Brésil, ma perspective me permet d'aborder les choses avec un regard différent de celui des Brésiliens. Bien qu'il y ait des avantages et des inconvénients, j'essaie de me concentrer sur les avantages que cela offre.

C'est à la lumière de toutes ces expériences, observations et réflexions que j'ai été amené à élaborer un projet de concerts « découverte », axé sur le basson et la musique instrumentale et de concert dans un sens plus global.

« L'auto-ethnographie, dans le cadre de la recherche à une fonction heuristique lorsqu'elle est utilisée pour générer des idées à n'importe quelle phase du processus. Elle peut être le déclencheur des questions de recherche, des critères pour le choix d'un travail de recherche ou peut déterminer le choix des personnes à interviewer et interroger. Son objectif n'est pas de figurer dans les résultats ni de servir nécessairement d'information, mais de générer ces idées opérationnelles qui permettent d'articuler le projet » (Lopez Cano, Opazo, 2014, p.144)¹¹

Par la suite, j'ai donc voulu comprendre les mécanismes de l'accès à la musique au Brésil et confronter ma vision et mes réflexions à celles d'autres bassonistes brésiliens.

¹⁰ La información autoetnográfica puede centrarse en el sujeto mismo, en su interacción con otras personas y en su interacción con objetos materiales o culturales (Scribano y De Sena 2009, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 140). De este modo, la auto-introspección es la descripción, reflexión y autoevaluación de la experiencia y de la subjetividad personal (Rodriguez y Ryave 2002, apud Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 140. Libre traducción de l'auteur)

¹¹ la autoetnografía opera heurísticamente dentro de la investigación cuando es usada para generar ideas en cualquiera de las fases del proceso. Puede ser el detonador de las preguntas de investigación, del criterio para elegir una tarea de investigación o puede determinar la elección de las personas que se van a entrevistar o encuestar, etc. Su cometido no es figurar en los resultados ni servir necesariamente de información, sino generar aquellas ideas operativas que permiten articular el proyecto. (Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 144. Libre traducción de l'auteur)

1.2 L'ACCES AU BASSON AU BRESIL

Pour mieux comprendre l'accès au basson et à la musique de concert en général au Brésil, j'ai interrogé les professeurs de basson de quatre projets socio-musicaux du pays : le projet *Guri* à São Paulo, le projet *Neojiba* à Bahia, le projet *Música nas Escolas* à Barra Mansa, et le projet *Fundação CSN* à Volta Redonda, tous deux situés dans l'État de Rio de Janeiro. J'ai conçu une interview semi-structurée, commune à chaque participant, afin de comparer leurs parcours, d'identifier les similitudes et de faire ressortir les différences.

L'interview est une interaction verbale en face-à-face, composée de questions et de réponses orientées vers une thématique ou des objectifs spécifiques. Elle peut être structurée, suivant alors scrupuleusement un questionnaire, ou semi-structurée, permettant d'adapter le script de base selon les besoins au cours de l'entretien. (Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 115)

J'ai donc commencé par élaborer un questionnaire pour constituer la trame de mes entretiens. Après avoir défini ce que je voulais savoir de chacun des interrogés j'ai rédigé un questionnaire. Selon López-Cano, Opazo, « Pour tous les types d'interview on commence par définir clairement ce que l'on souhaite savoir. Une fois établie on le traduit sous forme de questions claires et directs » (Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 116)¹²

Voici le questionnaire que j'ai élaboré et suivi lors des entretiens :

- Comment avez-vous connu le basson ?
- Pourquoi avez-vous choisi le basson ? Qu'est-ce qui vous a attiré vers l'instrument ?
- Qu'est-ce qui, selon vous, différencie le basson des autres instruments ?
- Votre premier contact avec la musique classique (ou de concert) s'est-il déroulé à travers le basson ?
- Comment situeriez-vous l'enseignement du basson dans les projets sociaux, en particulier dans le projet dans lequel vous travaillez ou avez commencé ?
- Quels genres musicaux écoutiez-vous avant de découvrir le basson ? Quels genres musicaux écoutez-vous aujourd'hui ?
- Quelle était votre relation avec la musique classique avant, et maintenant ?

¹² En todos los tipos de entrevista, se comienza por definir muy claramente lo que queremos saber. Una vez establecido, lo expresamos en preguntas claras y directas. (Lopez-Cano, Opazo, 2014, p. 115 – 116. Libre traduction de l'auteur)

- Quelles étaient vos attentes lorsque vous avez commencé à jouer du basson ? Quelles sont vos attentes actuelles ?
- La pratique du basson et de la musique en général a-t-elle changé votre vie ? De quelle manière ? Et vos élèves ?
- Concernant vos élèves : pourriez-vous définir leur profil social ? Leurs principaux intérêts ? Leur tranche d'âge ? Comment sont-ils entrés en contact avec la musique ? Quel est leur profil politique et religieux ?
- Quels seraient, selon vous, les bénéfices d'apprendre la musique, notamment le basson, pour ceux qui n'ont pas l'intention de devenir professionnels ?
- A votre avis, pour apprécier la musique classique il faut de l'érudition ?
- Selon vous, le basson est-il bien médiatisé ? bien valorisé ? Des suggestions ?
- Comment observez-vous le présent pour le basson et les bassonistes d'aujourd'hui ? Quels sont vos souhaits et espoirs pour l'avenir ?

J'ai commencé par interroger Ivan Ferreira do Nascimento du projet *Guri* à São Paulo, (*Guri* signifie enfant en langue tupi-guarani) Ce projet socio-musicale initiative de l'état de São Paulo et soutenu par la préfecture de la ville de São Paulo, fait partie de CEU (Centres d'Éducation Unifiée), qui sont des pôles éducatifs, culturels et sportifs travaillant en partenariat avec les écoles municipales primaires et secondaires. Le projet Guri intervient spécifiquement pour la partie éducation musicale au sein de ces CEU et ce sont ces centres qui assurent la promotion. Sur les 52 pôles que compte la région métropolitaine de São Paulo, seuls 5 proposent des cours de basson et de hautbois. Ce chiffre parle de lui-même.

Ivan commence la musique avec le piano, à l'âge de 17 ans entre au conservatoire de Tatui dans l'état de São Paulo et découvre le basson lors d'un cours de théorie musicale. Ce qui attire son attention c'est la sonorité et la singularité de l'instrument et la possibilité de jouer avec les autres, après 10 ans de piano, cet aspect à beaucoup motivé son choix comme la plus grande variété d'opportunités professionnelles. Lorsqu'il étudie au conservatoire, sur les 5000 élèves que compte l'établissement, seulement 6 étaient élèves étudiaient le basson.

C'est de sa propre initiative qu'Ivan a développé son intérêt pour la musique. Son premier contact s'est fait par la radio et la télévision. Il se souvient d'un programme nocturne sur TV Globo, diffusé à 1h du matin dans la nuit de lundi à mardi, qui présentait de la musique classique, y compris des concerts internationaux. Il se levait en cachette pour pouvoir y assister. Depuis lors, il n'avait qu'une idée en tête : jouer du piano.

L'influence de la pratique musicale sur sa vie a été très positive. Cela lui a permis de rencontrer d'autres personnes partageant les mêmes rêves, de sortir de chez lui, de sa ville de province. Selon ses propres mots, cela lui a ouvert l'esprit et lui a permis de rencontrer des gens différents, de nationalités diverses. Mais il déplore un cruel manque de culture en province.

« Les concerts de musique d'orchestre devraient quitter les grandes villes plus souvent. La demande est forte dans les petites villes, où l'accueil est chaleureux et où chaque concert devient un événement marquant. »

Le projet Guri étant surtout présent en périphéries et banlieues, la majorité des élèves vient de ces zones.

« Je remarque une influence positive sur mes élèves, qui sont parfois démunies de références et pour qui je deviens alors un exemple. Il y'a une évolution au cours de l'apprentissage, les élèves deviennent plus communicatifs et s'expriment mieux. »

Beaucoup sont issus des églises évangéliques, où ils ont souvent l'opportunité de commencer l'apprentissage d'un instrument. Cependant, cela peut parfois entraîner des problèmes avec certains parents, qui se plaignent des pièces de musique aux influences de racines africaines.

Pour illustrer ses propos sur les bienfaits de la pratique de la musique, même sans objectif professionnel, Ivan me cite les mots de Thomas Südhof, co-lauréat du prix Nobel de médecine en 2013 et professeur à l'Université de Stanford :

« Je dois tout à mon professeur de basson. » Südhof attribue à sa formation en musique classique le développement des compétences essentielles à sa carrière.

J'ai ensuite interrogé le bassoniste Valter Nascimento, professeur du Projet musico-social *Neojiba* de l'état de Bahia basé à la Capitale São Salvador.

Valter a découvert la musique classique pour la première fois grâce à une émission tardive sur TV Globo. Toutefois, ses parents ne le laissaient pas la regarder, car elle passait à une heure trop tardive pour les enfants.

Il a commencé la musique à 14 ans dans sa petite ville de Bahia, Senhor do Bonfim. Rêvant de devenir pianiste, il débuta des cours avec un pianiste de musique populaire, mais ce dernier ne savait pas lire la musique et ne jouait que des accords pour accompagner des mélodies. Valter décida alors d'entrer à l'école de musique pour apprendre le solfège. Cependant, il n'y avait pas de cours de piano, seulement des cours d'instruments à vent. Il choisit donc le saxophone.

Il découvre le basson lors d'un concert didactique de l'Orchestre de l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) dans sa petite ville natale. Immédiatement séduit par cet instrument

qu'il trouve différent des autres, il développe un vif intérêt pour le basson. Il est particulièrement attiré par le son et l'aspect mystérieux de l'instrument, sa versatilité, sa capacité à être à la fois farceur et burlesque, ainsi que cantabile et mélodieux.

Au sein du projet, la divulgation du basson s'effectue à travers les réseaux sociaux et par des concerts didactiques dans les écoles. L'objectif principal n'est pas de former des musiciens, mais de former des individus et de contribuer positivement à leur développement.

« L'enseignement collectif crée un sentiment d'appartenance, d'unité et d'objectif commun, tout en cultivant une conscience collective. Cela améliore leur concentration, les encourage à quitter leur quartier, à explorer de nouvelles perspectives et à saisir de nouvelles opportunités. »

Le Projet *Neojiba* ne relève plus du domaine de la culture, mais dépend désormais du Secrétariat de la Justice et du Développement Social. Il s'inscrit dans la politique publique de l'État de Bahia visant à lutter contre la pauvreté et à promouvoir le développement social, il est considéré comme un projet de développement éducatif.

Les élèves développent une confiance en eux grâce à cet enseignement, devenant plus sûrs d'eux et plus confiants dans leurs attentes. Même s'ils ne poursuivent pas dans la musique, ils garderont toujours cet enseignement avec eux.

Malheureusement le basson n'y est pas bien divulgué, il n'y est valorisé que par nécessité, le basson doit de sortir de l'endroit où on l'a mis, dire qu'il existe.

Dans le projet *Musica nas escolas*, de Barra Mansa dans l'état de Rio de Janeiro, c'est le bassoniste Salomão Carneiro qui enseigne le basson et joue à L'orchestre de Barra Mansa. Salomão découvre la musique à l'église Assembleia de Deus, où il commence à jouer du saxophone sous l'initiative de son père. Après une année de formation musicale obligatoire, appelée alphabétisation musicale, il est déclaré apte et est admis au conservatoire Carlos Gomes de Belém, sa ville natale, et peut alors choisir un instrument. C'est naturellement qu'il se tourne vers le saxophone mais sous l'insistance du directeur il se laisse convaincre de choisir le basson avec lequel il aura, au contraire du saxophone, l'opportunité de jouer en orchestre. Il découvre le basson lors de son premier cours alors enseigné par un professeur russe, unique professeur de basson à Belém. Après quelques mois de pratique, alors qu'il commence à jouer quelques notes, Salomão éprouve une véritable satisfaction lorsqu'il identifie le basson dans de nombreux dessins animés. Il est conquis par la versatilité et le son du basson, qu'il compare à la voix humaine. Au conservatoire et à travers des émissions de télévision, il a découvert la musique classique pour la première fois. Toutefois, c'est lorsqu'il assistait à des concerts en direct, en

personne, qu'il se sentait le plus profondément touché et ému. Le fait que se soit en direct était crucial et impactant pour lui. La musique lui apportait de belles pensées, de la paix et de la beauté, et il pouvait se dire parfois : "Maintenant, je pourrais mourir heureux."

Au sein du projet *Musica nas escolas*, le basson est plutôt bien diffusé. Salomão compte dix élèves avec de bons instruments bien entretenus. La diffusion se fait par des vidéos didactiques sur YouTube et les réseaux sociaux, mais ce sont les concerts didactiques et les interventions dans les écoles qui ont le plus d'impact. Ces activités ne nécessitent pas d'accès à Internet ni de recherches sur YouTube, apportant ainsi la musique directement aux enfants. Le plus difficile reste de susciter de l'intérêt aux élèves pour le basson, très peu commence directement par cet instrument. Salomão remarque que la pratique du basson apporte à ses élèves sensibilité, concentration, perspectives et estime de soi. Cependant, il pense qu'il est nécessaire de sortir le basson de son contexte habituel et de le divulguer davantage.

Pour finir, je me suis entretenu avec Jeferson Souza, originaire Vassouras, dans l'état de Rio de Janeiro, actuel bassoniste à l'Orchestre Symphonique Nacional UFF (Université Fédérale Fluminense) et ancien professeur du projet *Musica nas escolas* et de la fondation CSN (Compagnie Sidérurgique Nacional) à Volta Redonda. Jeferson a commencé la musique par la clarinette à 9 ans et a découvert le basson à 14 ans grâce au Programme d'Intégration par la Musique (PIM) La promotion du programme dans les écoles attire l'attention des élèves, car ils y voient une opportunité d'avoir des cours de musique gratuits. Dès le premier contact, Jeferson trouve le basson intéressant et intrigant. Il trouve cet instrument particulier et le bassoniste qui le lui présente, une personne sympathique, intéressante, agréable et stimulante. Il se souvient avoir été influencé par ses amis qui, en découvrant le basson, voulaient essayer quelque chose de nouveau. Il aurait souhaité découvrir le basson dans un contexte musical plus proche de sa réalité, mais à mesure qu'il pratiquait, il a commencé à apprécier cet instrument et à développer un goût pour la musique classique, qu'il n'avait jamais explorée auparavant. La musique lui a ouvert l'esprit, ce fut pour lui un véritable choc. L'accès à la culture lui a offert de nouvelles perspectives, lui permettant de rencontrer de nombreuses personnes de diverses nationalités qu'il n'aurait jamais eu l'occasion de rencontrer autrement. Cela lui a permis de voir la vie différemment, avec un regard plus large et critique, ainsi qu'une conscience et une sensibilité accrues.

« Pour apprécier la musique dites savante il n'y a besoin d'érudition, il suffit d'avoir de la curiosité, de laisser ses préjugés de côté, et de faire le premier pas »

Jeferson pense que la musique classique souffre de préjugés qui laisse penser à qui ne la connaît pas que c'est une musique inaccessible. Selon lui il n'y a pas forcément besoin de

jouer autres choses mais de rendre la musique plus accessible ; par des concerts didactiques, l'accueille est toujours très positifs et chaleureux dans les communautés (favelas), les enfants ont besoin de voir l'instrument de près, stimuler leur curiosité, et leur imagination crée déjà une histoire avec l'instrument. La proximité est très importante.

« Il faut montrer qu'on peut jouer tous les styles de musiques avec le basson (carimbo, frevo, samba, etc.), planter des graines, créer des opportunités et occuper l'espace ».

Sa participation au quartet Léandro Braga a été une expérience marquante pour lui. Sortir le basson de son contexte traditionnel lui a apporté une immense joie et une grande ouverture d'esprit, lui faisant réaliser qu'il reste encore beaucoup à accomplir, tant les possibilités sont nombreuses et peu explorées.

"Je veux explorer la musique populaire avec le basson, mettre le basson à contribution"

Il ressort de ces entretiens une histoire commune : une attirance et un désir ardent pour la musique, qui mènent par hasard au basson. Le choix du basson ne semble pas spontané, mais plutôt imposé par nécessité, davantage en raison d'une ignorance de cet instrument que par mépris ou rejet. Cependant, dans chaque cas, après quelques mois de pratique et de découverte, naît un véritable engouement pour le basson. Cela démontre clairement le manque de promotion et de diffusion de cet instrument. Le basson, lorsqu'il est introduit et mis en valeur, a le potentiel d'enchanter aussi bien les enfants que les adultes. La majorité des élèves et des professeurs ne choisissent pas le basson en premier lieu, mais finissent par développer une profonde passion pour lui une fois qu'ils ont eu l'occasion de le découvrir et de l'explorer.

Ces témoignages sont éloquentes quant aux bienfaits de la pratique de la musique et du basson en particulier. Pour les élèves, l'apprentissage du basson apporte non seulement des compétences musicales, mais aussi des qualités telles que la concentration, la sensibilité, l'estime de soi et l'ouverture d'esprit. De même, pour les professeurs, enseigner le basson est une source de satisfaction et de réalisation personnelle, en voyant leurs élèves grandir et s'épanouir. Les récits des participants révèlent également que la musique et le basson ouvrent des perspectives nouvelles et enrichissantes. La rencontre avec cet instrument amène souvent les musiciens à découvrir des horizons culturels et sociaux plus larges. Ils sont exposés à des répertoires variés et à des expériences de collaboration avec des artistes de différentes nationalités et horizons, ce qui élargit leur vision du monde et enrichit leur parcours personnel et professionnel. Les mots "perspectives" et "ouverture d'esprit" reviennent régulièrement dans leurs récits, soulignant l'impact profond de la musique et du basson sur leur développement

intellectuel et émotionnel. Ces témoignages montrent que, bien qu'il soit souvent choisi par hasard, le basson a le pouvoir de transformer la vie de ceux qui le jouent, en offrant des expériences enrichissantes et en ouvrant des portes vers de nouveaux mondes de beauté et de créativité.

1.3 LE BASSON PAR LES BASSONISTES BRÉSILIENS

Pour compléter mes études de terrain, j'ai élargi mes recherches à l'ensemble des bassonistes brésiliens et sud-américains en utilisant un questionnaire. Je l'ai conçu pour être court et rapide à remplir, avec des questions ouvertes et générales. Rédigé en portugais et en espagnol, ce questionnaire a été créé sur la plateforme Google Formulaires. Je l'ai ensuite diffusé dans un groupe WhatsApp de bassonistes formé pendant la pandémie, qui compte une grande partie des bassonistes sud-américains.

« Les principaux avantages du questionnaire est que la présence du chercheur n'est pas obligatoirement nécessaire pour que l'informateur réponde aux questions. De plus le questionnaire permet d'atteindre plusieurs personnes en même temps, obtenant ainsi un grand volume de données et permettant de couvrir une zone géographique plus ample. Le questionnaire garanti aussi une plus grande liberté des réponses en raison de l'anonymat, ce qui évite d'éventuelles préjugés du chercheur. Généralement on obtient avec cette méthode des réponses rapides et précises. » (Boni, Quaresma, 2005) ¹³

Voici les questions envoyées :

- Quelle est votre ville et pays de résidence ?
- Pensez-vous que le basson soit un instrument connu et bien valorisé ? Veuillez commenter votre réponse.
- Comment s'est déroulée votre première rencontre avec le basson et pourquoi l'avez-vous choisi ?
- Pensez-vous que le basson pourrait occuper plus d'espace ? Si oui, de quelle manière ?

¹³ Algumas das principais vantagens de um questionário é que nem sempre é necessário a presença do pesquisador para que o informante responda as questões. Além disso, o questionário consegue atingir várias pessoas ao mesmo tempo obtendo um grande número de dados, podendo abranger uma área geográfica mais ampla se for este o objetivo da pesquisa. Ele garante também uma maior liberdade das respostas em razão do anonimato, evitando vieses potenciais do entrevistador. Geralmente, através do questionário, obtêm-se respostas rápidas e precisas. (Boni, Quaresma, 2005, p. 74. Libre traduction de l'auteur)

Parmi les 216 membres du groupe WhatsApp, 37 ont répondu- 8 de la ville de São Paulo et 5 de l'état de São Paulo, 5 de la ville de Rio de Janeiro, 3 de la ville de Belo Horizonte, 3 de la ville de João Pessoa de l'état de Pernambuco, 2 de la ville de Brasília, 2 de la ville de Goiânia, 2 de l'état de Santa Catarina, 1 de l'état de Rio Grande do Sul, 1 de São Salvador de Bahia, 1 de Aracaju de l'état de Sergipe, 1 de Tucuman en Argentine, 1 de Genève en Suisse, 1 de Toronto au Canada, et 1 de Paris en France.

Pour la première question, la totalité des personnes interrogées considèrent le basson comme un instrument peu connu. Concernant sa valorisation, une majorité estime que le basson est peu valorisé, tandis qu'une minorité pense qu'il est valorisé par ceux qui le connaissent.

« Je crois que le basson est peu connu, mais il est apprécié par ceux qui le connaissent. Chaque fois que nous terminons un concert ici à l'orchestre, il y a des gens qui veulent prendre une photo avec moi, qui veulent connaître le nom de l'instrument, ou qui reconnaissent le son pour l'avoir entendu dans une musique et se rendent compte que c'était du basson lorsqu'ils assistent aux concerts. Je pense que pour se faire connaître, le basson doit sortir davantage des salles de concert, et s'adresser davantage au public. » Bruna Bomfim Bassoniste à João Pessoa, Paraíba, Brésil ¹⁴

« Malgré des progrès considérables, le basson reste un instrument encore très méconnu. J'ai souvent vu des gens surpris lorsqu'ils découvrent le basson, principalement en raison de sa forme. Cependant, il n'est pas rare de rencontrer des personnes ayant déjà entendu le son de cet instrument. En ce qui concerne sa valorisation, je pense qu'il reste beaucoup à faire. Même parmi les professionnels, nombreux sont ceux qui ne réalisent pas l'investissement que nécessite la pratique du basson et les particularités qu'il implique. » Jean Marques da Cunha Santos bassoniste à Salvador, Bahia, Brésil ¹⁵

« Si nous comparons le basson à des instruments populaires comme le violon, la trompette ou le saxophone, le basson est loin d'être connu au Brésil. Une grande partie de la

¹⁴ Acredito que é pouco conhecido, mas é valorizado por quem chegou a conhecê-lo. Sempre que encerramos um concerto aqui na orquestra, recebo pessoas querendo tirar foto, querendo saber qual o nome do instrumento, ou que conheciam o som por ter escutado em alguma música e descobrem que era do fagote quando vão aos concertos. Acho que para se tornar mais conhecido o fagote tem que sair mais das salas de concerto, e ir mais de encontro ao público. João Pessoa-Paraíba - Brasil

¹⁵ Apesar de ter melhorado substancialmente, o fagote ainda é um instrumento muito desconhecido. Tenho visto várias pessoas que ficam surpresas quando apresentadas ao fagote, principalmente pelo seu formato. Porém não é raro encontrarmos pessoas que já ouviram o som do instrumento. Quanto sua valorização, acredito que tenha muito a ser feito nesse aspecto, tendo visto que mesmos os colegas de profissão ainda não imaginam a dedicação necessária para a prática musical no fagote e suas particularidades. Salvador, Bahia

population ne sait même pas qu'il existe. Je constate que cela est dû au manque d'opportunités et au fait que personne ne montre ce qu'est le basson. Souvent, lors de mes voyages, on me demande ce qu'est un basson, et lorsque j'explique, les gens sont fascinés, aussi bien par sa forme robuste que par son son, et ils en tombent amoureux. Certaines personnes, après que je leur ai présenté le basson dans le choro et le jazz, s'y sont intéressées et l'ont ajouté à leur liste de musiques à écouter, ce qui est très intéressant ! Ainsi, je peux dire que le basson est un instrument valorisé, non seulement dans les orchestres, où sa présence est toujours vibrante, mais aussi lorsqu'une personne découvre le basson et devient très impressionnée et curieuse d'en savoir plus. Je crois que nous devons sortir le basson des salles de concert et l'amener dans les places publiques, chez les amis, et dans l'univers de la musique populaire brésilienne. C'est, selon moi, une voie vers une plus grande reconnaissance et valorisation. Comme le dit le dicton: « Ce qui est hors de vue est hors de l'esprit. » Pedro Valadares Junior, bassoniste à Tatuí, état de São Paulo, Brésil ¹⁶

Concernant la deuxième question, sur le contexte de la première rencontre avec le basson et les motivations derrière le choix de cet instrument, on observe que dans la majorité des cas, le basson est une seconde option. Très peu de musiciens choisissent le basson de leur propre initiative ; il est souvent imposé ou fortement suggéré. J'ai remarqué que beaucoup des bassonistes actuels viennent de la clarinette ou sont des saxophonistes désireux de jouer en orchestre. Tous ont été enchanté et charmé par le son du basson, qui paraît être avec sa versatilité son atout principale.

« Un professeur m'a présenté le basson quand j'avais 16 ans, mais je n'ai pas eu le choix » Elione Medeiros, bassoniste à Rio de Janeiro ¹⁷

« Mon premier contact avec le basson fut lors d'un récital auquel j'ai assisté par hasard, j'ai choisi de jouer de cet instrument par pur curiosité » Victória Galletti dos Santos Arraes bassoniste à Goiânia ¹⁸

¹⁶ Se compararmos a instrumentos populares com violino, trompete, saxofone, o Fagote fica longe de ser conhecido no Brasil, boa parte da população nem sequer sabe que existe o Fagote, mas percebo que é pela falta de oportunidade e de alguém que mostre o que o Fagote, muitas vezes me perguntaram e viagens o que seria um Fagote, expliquei e ficaram fascinadas, tanto como a forma robusta quanto ao som que ficaram apaixonadas, algumas pessoas após indicar Fagote popular ao Choro e Jazz se interessaram e puseram na sua lista, algo bem interessante! Assim posso dizer que o Fagote é um instrumento valorizado, não só por meio orquestral que sempre que aparece é vibrante, mas também quando alguém descobre o que é um Fagote fica muito impressionado e curioso para saber mais, creio que precisamos levar o Fagote além das salas de concerto, para as praças, para casa de amigos, para o universo popular brasileiro, creio que este é um caminho tanto para o conhecimento como para a valorização! Como o ditado de que: Quem não é visto, não é lembrado! Tatuí SP

¹⁷ Um professor me apresentou quando eu tinha 16 anos. E não tive escolha. Marica RJ

¹⁸ O primeiro contato foi em um recital que assisti por acaso, e escolhi ele por pura curiosidade. Victória Galletti dos Santos Arraes Goiânia/ Brasil

« Mon premier contact avec le basson fut par un projet social, j'étais intéressé par le saxophone mais il n'y avait de place que pour le basson, j'ai tout de même commencé les cours et je me suis intéressé par la suite à l'instrument » Carolainne, bassoniste à Rio de Janeiro ¹⁹

« Je jouais de la guitare mais je connaissais bien les tous instruments en générale, je suis allé vers le basson pour pouvoir jouer en orchestre » Ricardo Rapoport, bassoniste à Paris, France ²⁰

« J'ai commencé mes études en 2009 avec la clarinette, dans une école de musique de l'intérieur de São Paulo. En 2014 j'ai eu l'opportunité de faire quelques cours de basson. Le premier contact fut très positif, l'apparence et le son du basson, différents de tout ce que je connaissais jusqu'alors, ont attiré mon attention et j'ai décidé de poursuivre les études avec le basson. » Danilo Barboza, bassoniste à São Paulo ²¹

« J'ai d'abord vu des photos dans une encyclopédie lorsque j'étais enfant. J'ai ensuite commencé à assister à des concert de l'orchestre local sur des places publiques, je cherchai chaque instrument pour savoir quel son il avait. Le basson m'a enchanté par sa grande taille et son son caractéristique. Mais ce ne fut malheureusement pas mon premier instrument, à cause de son prix inaccessible. » Cláudio Roberto Araújo Campinas, état de São Paulo ²²

« Dans l'école ou j'étudiais il y avait un basson mais aucun élève, j'ai donc choisi cet instrument pour avoir plus de cours et d'attention. » Francisco Formiga, bassoniste à São Paulo ²³

« La première fois que j'ai vu un basson fut dans le film *Dona Fleur et ses 2 maris* de 1976 d'après de livre de Jorge Amado. Mon premier contact avec l'instrument fut lors d'une représentation du groupe *Pagode* au club de Bossa Nova de Brasilia en 2016. Au

¹⁹ Tive contato através de um projeto social, estava interessada na vaga de saxofone, mas só tinha vaga para Fagote então inicie as aulas e me interessei pelo instrumento. Carolainne rio de janeiro

²⁰ Eu tocava violão, mas conhecia bem os instrumentos em geral. Resolvi ir para o fagote para poder tocar em orquestras. Ricardo Rapoport Paris France

²¹ Comecei meus estudos em 2009, numa escola de música do interior de São Paulo. Na época toquei clarinete e em 2014 tive a oportunidade de fazer aulas de Fagote. O primeiro contato foi ótimo. A aparência e som do instrumento, diferentes de tudo que eu conhecia, me chamaram a atenção e ali decidi que seguiria os estudos de música tocando fagote. Danilo Barboza SP

²² Primeiro vi fotos numa enciclopédia quando criança. Depois comecei a assistir concertos da Orquestra local em praças públicas e procurava cada instrumento para saber qual era seu som. O fagote me encantou por seu tamanho e som característico, mas não foi meu primeiro instrumento, devido seu valor inacessível. Cláudio Roberto Araújo Campinas (SP) – Brasil

²³ Na escola que estudei tinha o instrumento e ninguém pra estudar, daí escolhi para ter mais atenção e aulas. Francisco Formiga SP

2nd semestre de 2016, à l'âge de 68 ans, je commençais mes études à l'école de musique de Brasília. » Paulo Sergio, bassoniste à Brasília ²⁴

« J'ai commencé par un autre instrument, le saxophone et c'est lorsque j'ai commencé à m'intéresser au répertoire orchestral que j'ai découvert le basson et son merveilleux son, ce fut le coup de foudre. » Cayo de Araújo, bassoniste à João Pessoa ²⁵

En ce qui concerne la troisième question, à savoir comment le basson pourrait occuper plus d'espace, la majorité des suggestions portent sur une plus grande présence dans la musique populaire et une sensibilisation plus importante dans les écoles dès le plus jeune âge.

« Je pense que le basson pourrait occuper plus d'espace en l'utilisant plus en musique de chambre et principalement dans la musique populaire. Le son du basson se perd au milieu de l'orchestre avec autant d'instrument différent pour ceux qui ne connaissent pas son son. » Mateus José Avancini, bassoniste à Mogi Mirim, Brésil ²⁶

« Oui, le basson pourrait occuper plus d'espace en jouant dans des espaces différent de celui de l'orchestre et de la musique de chambre : dans la musique populaire, événement sociale, divers églises, réunions familiales, etc. » Enzo, bassoniste à Tucumán, Argentine ²⁷

« Je pense que le basson pourrait occuper plus d'espace tant dans la musique classique comme dans la musique populaire. Il pourrait être plus utilisé comme instrument soliste comme le saxophone ou le violon, qui beaucoup plus utilisé et connu au. Brésil. Les personnes ne connaissent pas le basson mais lorsqu'elles le connaissent elles l'apprécient beaucoup. » Victória Galletti dos Santos Arraes, bassoniste, Goiânia, Brasil ²⁸

« La diffusion des instruments à anche double, en particulier le basson, est très faible, principalement en raison du manque de connaissances du public, mais je pense également que ce qui a favorisé et/ou favorise les autres instruments à vent est leur utilisation

²⁴ Vi o instrumento no filme "Dona Flor e seus 2 Maridos" de 1976 - do livro de Jorge Amado. Vim tomar contato com o instrumento em uma apresentação de um Grupo de "PAGODE" (Samba), no Clube da Bossa Nova de Brasília, em 2016. No 2º semestre de 2016 iniciei meus estudos na Escola de Música de Brasília quando já estava com 68 anos de idade. Paulo Sérgio Brasília

²⁵ Vim de outro instrumento como o saxofone e depois comecei a me interessar pelo repertório orquestral, foi ai onde conheci o fagote e seu som depois disso me apaixonei pelo instrumento. Cayo de Araújo João Pessoa/ Brasil

²⁶ Acho que poderia ocupar mais espaço sim e o caminho seria utilizá-lo mais em grupos de câmara e principalmente grupos de música popular. Para aqueles que não estão acostumados o som do fagote se perde em meio a uma orquestra com muitos músicos. Mateus José Avancini Mogi Mirim – Brasil

²⁷ Sim. Tocando, mas em espaços diferentes da orquestra e música de câmara: musica popular, eventos sociais, diferentes igrejas, reuniões familiares, etc. Enzo Tucumán, Argentina

²⁸ Acho que sim, tanto no meio clássico ou erudito como na música popular. Ele poderia ser mais explorado como instrumento solo, como saxofone e violino, por exemplo, são explorados e conhecidos no Brasil. As pessoas não conhecem o fagote, mas quando conhecem gostam. Victória Galletti dos Santos Arraes. Goiânia/ Brasil

dans le jazz ou la musique populaire, qui est beaucoup plus accessible et plus facile à accepter. » Wesley Moura, bassoniste à São Paulo²⁹

« Oui, en jouant plus de musique populaire, comme le jazz, le choro, etc. Et en intervenant dans les écoles primaires. » Ariana Pedrosa, bassoniste, Toronto, Canada³⁰

« L'enseignement de la musique dans les écoles serait d'une grande aide dans la divulgation du basson » Mauro Avila, bassoniste, Rio de Janeiro, Brésil³¹

« Oui, mais à cause du prix très élevé du basson au Brésil, la diffusion du basson est difficile sans l'aide financière de programme d'éducation musicale. Je pense que la priorité est la création de programmes sociale de musique. » Gustavo Prisco, bassoniste, São Paulo, Brésil³²

« Oui, d'autant plus que notre pays, le Brésil est un pays aux cultures multiples et nous devrions intégrer le basson dans toute cette diversité musicale, comme le choro, le frevo, le maractu, la bossa nova, etc. » Cayo de Araújo, bassoniste, João Pessoa, Brésil³³

Les réponses montrent une cohérence quant à la méconnaissance globale du basson au Brésil. Les histoires de vie liées à la découverte de cet instrument sont, à quelques détails près, similaires. Le basson est souvent un second choix, résultant du hasard ou de la curiosité, voire une obligation ou une nécessité. Rarement, il est un choix délibéré dès le départ. Pourtant, le basson séduit immédiatement par son timbre, son aspect physique, et sa versatilité, qui continue de ravir et de conforter les bassonistes dans leur choix. Pour remédier à cette méconnaissance, il est généralement proposé d'augmenter la présence du basson dans la musique populaire brésilienne et de renforcer sa sensibilisation dans le cadre de l'éducation.

Je terminerai avec ces mots de Chango Spasiuk, un grand accordéoniste argentin:

« Pourquoi est-il si important qu'il y ait des orchestres ou les enfants puissent apprendre à jouer d'un instrument. La plupart des gens pensent : pourquoi vont-ils

²⁹ Acredito que sim. A difusão dos instrumentos de palhetas duplas, com foco no fagote é bem baixa, principalmente pela falta de conhecimento do povo, mas também, acredito eu, que o que ajuda e/ou ajudou os outros instrumentos de sopros foram a utilização deles no jazz ou música popular que é uma música bem mais acessível para o povo e de mais fácil aceitação. Wesley Moura SP

³⁰ Sim. Tocando mais música popular, como jazz, choro etc. Sendo apresentado nas escolas primárias. Ariana Pedrosa Toronto - Canadá

³¹ O ensino de música nas escolas seria um enorme aliado na divulgação do fagote Mauro Avila RJ

³² Sim, mas, devido ao alto custo do instrumento no nosso país, a difusão do instrumento se torna difícil sem o auxílio de programas de educação musical. Portanto, creio que a maior necessidade é de mais programas sociais de música. Gustavo Prisco SP

³³ Sim, por nosso país ser o lugar de múltiplas culturas deveríamos inserir nesses diversos ambientes, como no choro, frevo, baião, maracatu, bossa nova etc. Cayo de Araújo João Pessoa/ Brasil

apprendre à jouer d'un instrument s'ils ne vont pas devenir musiciens ? Ou ils pensent que s'ils vont apprendre la musique, ils devraient devenir musiciens. Personne ne semble comprendre qu'apprendre à jouer d'un instrument améliore la qualité de vie, jouer d'un instrument ce n'est pas manipuler un iPad ou un smartphone, pour jouer d'un instrument il faut être bien assis, il faut être attentif, développer ses capacités de concentration, pour pouvoir tirer un son d'un instrument. Et pour pouvoir jouer collectivement il faut être attentif à ce que l'on fait et en même temps à ce que font les autres pour pouvoir construire quelque chose de commun. Alors si l'on applique cette discipline au jour le jour, c'est un enseignement très précieux. Être attentif, concentré, cette discipline on peut l'amener à l'école, pour lire un livre, pour faire les devoirs. L'apprentissage de la musique et la discipline nécessaire à cet apprentissage améliore la qualité de vie des enfants et leurs perspectives de vie. » (Chango Spasiuk, 2017)

2 PROCESSUS DE CREATION

2.1 CHOIX DU REPERTOIRE

Le répertoire a été pensé comme un premier contact avec la musique instrumentale, comme une introduction à la grande diversité de la musique, à la dimension internationale et sans frontières du langage musicale, il me fallait pour cela des œuvres de styles, d'époques et de nationalité différentes.

Il est important de mentionner que le choix est entièrement personnel, basé sur les influences que j'ai subies tout au long de ma vie personnelle et professionnelle.

Je me suis tout de suite orienté en premier lieu vers Heitor Villa-Lobos, grand compositeur brésilien, connu pour ces œuvres magistrales inspirées de thèmes folkloriques provenant des différentes régions du Brésil dont la diversité ethnique et culturel immense procure une source d'inspiration infinies. (GUERIOS, 2003)

Le compositeur voué une grande admiration pour Johann Sebastian Bach, grand compositeur allemand du début du XVIIIème siècle, dont il s'inspira grandement et à qui il rendit un vibrant hommage dans sa série de *Bachianas*. (FAGERLANDE, 2012). Par son œuvre, Villa-Lobos faisait déjà le pont que je me proposais de faire entre ces différents styles de musiques et d'époque, qui donc mieux que ce compositeur pour incarner le propos de mon sujet ?

C'est tout naturellement que je me suis donc tourné vers la *Suite Populaire Brésilienne* pour guitare pour en faire la pièce centrale de mon répertoire. Une suite de 5 mouvements dont chacun représente une danse populaire européenne mais sous forme de choro (voir définition plus bas). De ces 5 mouvements, pour des raisons pratiques et esthétiques je choisis d'en arranger 3, la *Mazurka*, la *Valse* et la *Gavotte*.

Inévitablement je me devais de faire une adaptation d'une pièce de J. S. Bach. Je choisis le *Prélude n.12* du Clavier bien tempéré pour piano, une pièce à 3 voix qui me permettrait d'exploiter le contrepoint fabuleux de Bach et la richesse des différents timbres des instruments en distribuant tour à tour les parties mélodiques, de contrepoint, et d'accompagnement.

Avec l'intention de mettre en avant le dialogue entre des instruments de timbres différents et souligner ainsi l'aspect de conversation instrumentale tout en montrant une autre époque plus reculée dans le temps, je choisis le *Duo Séraphin* du compositeur Italien Monteverdi, tiré de l'oratorio *Vespero della Beata Vergine* (Vêpres de la saintes vierges) ce duo

est composé pour 2 ténors et basse continue et relate un dialogue entre 2 anges séraphin. Composé en 1610, l'œuvre se situe à la fin du style renaissance et au début de l'aire baroque.

Je me suis ensuite tourné vers la musique française avec le compositeur Gabriel Fauré dont j'ai adapté *pièce* pour basson et accordéon. Composé en 1907 sous le titre vocalise-étude cette œuvre est originalement écrite pour voix et piano et fait partie d'une des dix Vocalises-études publiées sous la direction de Amedée-Louis Hettich, professeur de chant au Conservatoire de Paris. Je l'ai choisi pour mettre en avant l'aspect chanté et lyrique du basson avec ces phrases langoureuses et mélancoliques retranscrivant toute la subtilité et la finesse du compositeur. (Graham Johnson, 2005)

En comparaison ou en parallèle à cette œuvre de Fauré je me suis intéressé à la pièce *Modinha* pour violoncelle et piano du compositeur brésilien Francisco Mignone, grand compositeur du XXe siècle il écrivit beaucoup pour Basson pour et en collaboration avec Noel Devos, bassoniste français établie à Rio de Janeiro en 1952. (CARNEIRO, 2021) Dans cet immense et précieux répertoire, on peut citer les 16 valse pour basson solo (FAGERLANDE, 2015). Mais l'œuvre à laquelle je me suis intéressé est écrite pour violoncelle et piano, elle m'a paru intéressante à adapté en trio pour la similarité du registre que le basson partage avec le violoncelle mais aussi dans le but d'élargir le répertoire pour basson. De plus dans la partie de piano, se cache une troisième voie que je trouvais intéressant de mettre en valeur, comme un contrepoint entre la mélodie et l'accompagnement, rappelant habilement le style musical dont elle est issue. En effet la *Modinha* est un « genre musicale chanté de chansons sentimentales brésiliennes et portugaises de la fin du XVIII début XIX, inspiré de l'opéra Italien. » (GROVE, p.612) C'est cet aspect chanté qui fait le lien direct avec la pièce de Fauré.

Après ces œuvres où le caractère *cantabile* est accentué, je suis revenu vers la musique instrumentale avec un compositeur voisin du Brésil, mondialement connue, l'Argentin Astor Piazzolla. Sa pièce *Libertango*, dont le titre évocateur composé de liberté et de tango, symbolise pour le compositeur le renouveau de ce genre musical, s'étant affranchie pour ce morceau des règles traditionnelles du tango. Avec cette pièce je voulais montrer un autre compositeur d'Amérique du Sud s'inspirant de la musique populaire avec les codes d'écriture de la musique classique, tout en valorisant l'accordéon, instrument appartenant à la même famille que celui de Piazzolla, le bandonéon.

Cette pièce me permet d'aborder d'autres rythmes typiquement sud-américains. Dans ce cas précis la formule rythmique 3-3-2 chère au compositeur trouve ses origines dans

les formules rythmiques caractéristiques de styles musicaux comme l’habanéra, la milonga, ou encore le tango de la vieille garde, avec la figure rythmique du tresillo :



Figura 2 : Figure rythmique du tresillo
Source : Sandroni 2001

Je me suis ensuite tourné vers un genre incontournable de la musique instrumentale brésilienne, le *choro*.

Le choro est un genre de musique urbaine populaire né à Rio de Janeiro, et qui a donné son nom aux musiciens qui le pratiquaient. Une des premières figures notoires de ce genre fut le flutiste et compositeur Joaquim Antonio da Silva Callado. Les groupes de « chorões » étaient habituellement composés de flute, clarinette, ophicléide, trombone, cavaquinho, guitare, et quelques percussions. Le répertoire était basé sur les danses européennes alors en vogue – polkas, valse, schottisch.

Le choro est d'abord apparu comme une façon de jouer les danses de salon européennes, très en vogue à la fin du XIXe siècle à Rio de Janeiro. Il s'est progressivement imposé comme un genre musical, et les musiciens qui le pratiquaient sont devenus des chorões. [...] La richesse et la variété de la production de ces « chorões » est une des matrices de l'inspiration du compositeur Villa-Lobos. (Grove, p.194, traduction libre de l'auteur)³⁴

Avec cette fois-ci l'intention de mettre en valeur le contrepoint fabuleux du compositeur maître dans ce genre musical, le brésilien afro américain, Alfredo da Rocha Viana dit Pixinguinha. La forme de cette musique AABBAACCA (exemple ci-dessous) me permet de faire évoluer tour à tour les instruments dans des parties différentes et montrer toute la richesse de cette musique tout en montrant comment une mélodie peut prendre un aspect différent en fonction de l'instrument qui l'interprète.

³⁴Gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro, que se referia inicialmente, no século passado, aos músicos que o praticavam – os CHORÕES. Uma das primeiras figuras de destaque nessa área foi o flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado. Os grupos de “chorões” usavam habitualmente flauta, clarinete, oficleide, trombone, cavaquinho, violão e alguma percussão. O repertório apoiava-se nas danças europeias então em voga – polkas, valsas, schottisches. Das adaptações desses gêneros começou a surgir o repertório característico do choro, que reservava amplo espaço à improvisação e à virtuosidade instrumental, mas também às inflexões melancólicas que justificam o nome. {...} A riqueza e a variedade da produção dos “chorões” é uma das matrizes da inspiração de Villa-Lobos.

NAQUELE TEMPO

CHORO

Pixinguinha e Benedito Lacerda

C faixas 4 e 17 (base)

$\text{♩} = 68$

A

contraponto

A7 Dm A7 Dm D7/F#

6 Gm E7/A^b A7 A7 Dm A7

12 Dm D7/F# Gm Em7(b5) Dm E7 A7 Dm Dm

18 **B** F D7 Gm C7 F A7

23 Dm G7 C7 F D7 Gm

28 A7/C# Dm B^bm D^b/C^b F/C D7 Gm C7

33 F F Dm A^b7

Do % Ao

Solo
Tacet 2^a vez

C

36 D A7 D D B7 E7 A7

42 D D A7 D D/C G/B

48 Gm6/B^b D/A B7 E7 A7 D Bm Em A7 D Dm

Do % Ao

Copyright © 1947 by IRMÃOS VITALE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO - 100%.
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
 ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

Exemple 1 : Pixinguinha e Benedito Lacerda, Naquele tempo:
 Source : Irmãos Vitale, 1947, Rio de Janeiro

Dans un retour à la musique française, j'ai choisi 2 pièces d'Erik Satie, la 1^{ère} des 6 *Gnossiennes* composées entre juillet 1889 et janvier 1897. Influencé par les courants impressionniste et mystique, le terme de Gnossienne utilisé par Satie viendrait du mot gnose (du grec ancien gnôsis, connaissance, gnoséologie), qui désigne un concept philosophico-religieux plus ou moins ésotérique, qui est à la recherche de la connaissance parfaite (pour simplifier) Satie était à l'époque où il écrivait ses gnossiennes, impliqué dans diverses sectes gnostiques. (BELLAMY, Olivier, 2020)

La deuxième pièce de Satie choisie pour l'adaptation est la 3^{ème} *Gymnopédie*. Publié en 1888, ces 3 valse lentes impressionnistes pour piano solo dont le titre, *Gymnopédie* vient des danses du même nom exécutaient à Sparte dans la Grèce antique en l'honneur d'Appolon et de Bacchus pour célébrer les morts à la guerre. D'après les textes elles requéraient force, grâce et beauté (Encyclopédie Britannica). Elles sont avec les *Gnossiennes* ses compositions les plus célèbres. J'ai pensé ces musiques avant-gardistes, mystiques et envoûtantes comme des interludes, comme un moment de relaxation ou l'esprit peut s'évader et voyager ; la musique de Satie ayant ce pouvoir, je veux montrer cet autre aspect de la musique, comme pouvant être un bienfait thérapeutique pour l'auditeur.

Et comme un défi, j'ai choisi un autre standard de la musique populaire brésilienne, le fameux « baião » de Waldir Azevedo, *Delicado*. Lancé en 1950 cette musique connaît alors un succès mondial et confère à son auteur un prestige et une notoriété internationale, ce morceau contribuât amplement à la diffusion de la musique populaire instrumentale brésilienne et du cavaquinho, instrument de prédilection de Waldir Azevedo qui en était un virtuose. (BENON, 2017)

C'est donc avec l'objectif de montrer que le basson aussi peut être un instrument virtuose que je me suis lancé le défi de faire un arrangement de cette musique pour basson dont la tessiture, le phrasé, le timbre, la fonction, le style etc. diffère quasi en tous points du cavaquinho, deux instruments donc radicalement opposés dont je me suis proposé de faire un rapprochement dans cette adaptation.

Et pour terminer une musique au titre évocateur qui vient illustrer à merveille l'aspect métissé que je me propose de donner à de mon projet : *Santa Morena*, (*Sainte métissée* en français) du grand Jacob do Bandolim, autre grand maître du chorro. *Santa Morena*, un des grands classiques du genre, est une valse flamenca en forme de choro, clairement inspiré du Malagueña, danse typiquement espagnole. Jacob do Bandolim comme son nom l'indique était un grand virtuose du Bandolim (Mandoline à fond plat à 8 cordes) autre instrument

diamétralement opposé au basson, dont la rapidité de jeu me mettra sera un autre défi pour l'adaptation et surtout l'exécution. Ce choro aux accents espagnols vient ponctuer à merveille se répertoire. Un rythme de fête, sur une mesure ternaire chaloupé. (Nova História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural – 1978)

2.2 LA FORMATION

Initialement, mon projet avait pour objectif principal la diffusion du basson en présentant la musique instrumentale de différents genres, au-delà du répertoire traditionnel. La méthodologie prévue impliquait des présentations sous forme de concerts didactiques, avec des publics de profils distincts dans chacun d'eux, où j'aurais l'occasion d'étudier leur réaction et d'adapter le répertoire à chaque situation. Mais la pandémie de covid 2019 et la situation mondiale qui s'en est suivie ont rendue impossible l'exécution de ce projet.

Pour ce projet initial j'ai donc pensé ces arrangements en duo, une formation simple et mobile. Il existe beaucoup de duo avec basson, mais ceux qui me vinrent tout de suite à l'esprit sont ces sonates baroques écrits pour basson ou violoncelle et basse continue. Comme *les Délices de la solitude*, un recueil de 6 sonates de Michel Corrette publié pour la première fois en 1739 ; les sonates de J. B. de Boismortier, ou encore les sonates de G. F. Telemann, pour ne citer qu'eux. (BODO KOENIGSBECK, 1994)

En les exécutant sous forme de duo basson et violoncelle, cela me permet d'intervertir tour à tour la partie mélodique et la partie de basse continue. En faisant par exemple un mouvement avec le basson à la partie mélodique et le violoncelle à la basse continue, et le mouvement suivant, l'inverse, le violoncelle à la mélodie et le basson à la basse continue. Cette versatilité est très intéressante et importante pour mon projet tant par l'aspect pratique et technique de l'élaboration des arrangements que par la partie artistique et pédagogique, pour imaginer (la versatilité) les nombreuses possibilités souvent méconnues du basson. C'est donc tout naturellement que j'ai opté pour cette formation avec cet instrument de la famille des cordes à la tessiture similaire au basson. J'avais donc une formation simple et mobile, versatile me permettant d'exploiter au maximum les différents registres du basson tout en montrant un petit aperçu de la diversité des instruments de musique avec un représentant de la famille des bois et un représentant de la famille des cordes.

J'ai donc commencé mon travail d'arrangement pour cette formation, en commençant par le prélude de la *Iere Suite pour violoncelle* de J. S. Bach, ayant un motif répété 2 fois par mesure, cela me permis d'illustrer à merveille mes intention, en montrant des motifs

joué tour à tour par les deux instruments s'accompagnant à tour de rôle, le tout dans un dialogue harmonieux. (Voir illustration ci-dessous)

Suite I
BWV 1007

PRÉLUDE

Exemple 2 : J.S. Bach, Suite I BWC 1007, mesures initiales.
Source : Bärenreiter, 1950, Basel.

-Suite I-
para Fagote e Cello

J.S. Bach
arr. Simon Béchemin

Prélude

Violoncelle

Basson

Vlc

Bsn.

3

- Ligne principale
- Ligne de basse

Exemple 3 : J.S. Bach, Suite I BWC 1007, Arrangement pour basson et violoncelle ; mesures initiales.
Source : l'auteur

Je me suis par la suite attaqué à l'arrangement de la *Suite populaire* de Villa Lobos, en commençant par le premier mouvement, la *Mazurka* ; après une première version testé avec violoncelle, j'en refais plusieurs essayant à chaque fois de retranscrire la richesse harmonique du compositeur mais le résultat était toujours le même, et généré en moi une grande frustration face à la subtilité harmonique du compositeur que je ne parvenais pas à retranscrire par manque de voix, en effet avec un duo basson violoncelle, je ne peux obtenir que 2 sons en même temps, 3 tout au plus en comptant sur les double corde du violoncelle ; alors que la guitare peut compter avec 6 cordes ! J'ai fait de nombreuses tentatives, en changeant le rythme, en essayant divers subterfuges, en utilisant les doubles cordes du violoncelle mais aucunes ne me convainquirent, la musique perdait toute sa subtilité et mon projet perdait son sens, moi qui voulais justement montrer toute la subtilité que recèle un instrument de musique ou une œuvre musicale.

Je commençai à apercevoir les limites de cette formation et face à tant de frustration, je cherchais donc un autre moyen, une autre œuvre ou une autre formation. Il me fallait un instrument harmonique pour résoudre mon problème.

Un piano ? Sans aucun doute cela résoudrait, mais question mobilité ce n'est pas l'idéal. Une Guitare alors ? l'idée était tentante mais le problème de l'équilibre sonore se posait et de la diversité, deux instruments à cordes, je n'étais pas convaincue.

C'est alors que je me souvins que lors de mes études à Paris, j'avais joué à plusieurs reprises une adaptation de l'opéra *la flûte enchantée* de W. A. Mozart, pour *comedia dell arte* (théâtre masqué), la partie musicale était assurée par 2 clarinettes, un basson, une flûte à bec et un accordéon. Je me souviens avoir été très enthousiasmé par cette version qui fonctionnait très bien, l'accordéon permettant une multitude d'effets ; et question mobilité, c'était bien plus pratique qu'un piano. J'ai donc décidé d'étendre ma formation à un trio avec accordéon. Tout était désormais possible et cela multipliait les possibilités, de plus, cet instrument à connotation populaire s'intégrait parfaitement aux perspectives de mon projet. Deux instruments toujours associés à la musique classique jouant un répertoire populaire et un instrument associé à la musique populaire jouant un répertoire classique. J'avais résolu mon problème et amplifié grandement les moyens d'expansion de mon projet. Il me fallait désormais étudier le langage et les possibilités de ce nouvel instrument, son mode d'écriture, sa tessiture, les différents types d'instruments.

Le Grove Dictionary of Music and Musicians (1994), définit l'accordéon comme un orgue à anches libres portatif. Constitué d'une boîte et d'un clavier pouvant être fait de boutons ou de touches de piano pour les aigus, et d'une autre caisse et d'un clavier de boutons

uniquement, pour les graves, relié entre eux par un soufflé. C'est ce même soufflé qui actionné dans un sens ou dans l'autre produit le vent qui projeté sur les anches libres les fait entrer en vibration et produit ainsi le son. On notera 2 grands types d'accordéons parmi les nombreuses variantes, l'accordéon diatonique, pouvant jouer des gammes diatoniques, une touche enfoncée émet une note différente suivant que l'on pousse ou que l'on tire le soufflé. Et l'accordéon chromatique, qui possède les 12 demi-tons de la gamme chromatique, une touche enfoncée émettra le même son, que l'on pousse ou que l'on tire le soufflé. La main droite joue habituellement les aigus dont le clavier peut être fait de boutons ou de touches, comme le clavier d'un piano. Le clavier des bases, à la main gauche est lui habituellement constitué de 120 boutons répartis en 6 rangées : 2 rangées de « basses fixes » disposé en 5tes et 4 rangées de boutons d'accords, respectivement, triades majeurs, mineurs, 7^{ème} de dominantes et accords diminués. L'accordéon possède en outre plusieurs voix et registres ; Pour une même note il existe entre 1 et 5 anches qui peuvent être mises ou non en vibration de manière individuelle et indépendante, ce sont les voix, ou en combinaisons, ce sont les registres ; chaque combinaison de voix est un registre. Un vrai petit orgue portable.

Dès son arrivée au Brésil, l'accordéon rencontre un franc succès, il est très souvent utilisé dans la musique populaire brésilienne des régions du sud ou du nord-est notamment dans le forro ou le baião, deux styles musicaux typique de cette région du nord-est brésilien. Notons quelques grands noms de l'accordéon populaire brésilien qui excellèrent dans ce style, Luiz Gonzaga, Dominginhos et Sivuca, pour ne citer qu'eux.

Bien que l'accordéon soit un instrument qui représente en grande partie la culture musicale du pays, que ce soit au sud ou au nord-est, la seule chose que l'on puisse dire de véritablement nationale est la représentation musicale créée par les musiciens brésiliens. L'accordéon arrive au Brésil au XIX^e siècle avec les immigrants, principalement des Italiens et des Allemands, qui se concentrent en grande partie dans les régions des États de Santa Catarina, São Paulo et Rio Grande do Sul. Dans l'histoire du Brésil, le peuplement de l'intérieur du nord-est, principalement la région du sertão, est dominé par la présence portugaise, une émigration qui s'est produite à différents moments, principalement dans la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle, venant du nord du Portugal, où l'accordéon diatonique était extrêmement populaire. Dans toute cette histoire, il y a un personnage, une entité qui fut le plus responsable de la diffusion, de l'exaltation et de la valorisation de l'accordéon sur la scène brésilienne, le roi du baião, Luiz Gonzaga. Parler de l'accordéon et ne pas parler de Luiz Gonzaga, c'est parler des étoiles sans parler de l'univers. C'était l'artiste, chanteur, accordéoniste, acteur, compositeur qui valorisait et louait le plus ses origines, son peuple du nord-est. (Nascimento, 2013)³⁵

³⁵ Apesar de termos a sanfona como um instrumento que em muito representa a cultura musical do país, sendo no sul ou no nordeste, a única coisa que podemos dizer ser genuinamente nacional é a representatividade musical criada pelos músicos brasileiros. O Acordeão chega ao Brasil no século XIX pelos

Cet aspect populaire renforce l'éclectisme de ma formation et me rapproche de mon but en associant des instruments dit d'influence classique et des instruments dit d'influences populaires pour jouer un répertoire commun allant du baroque à la musique populaire jouée de nos jours. Voilà qui décuple les possibilités de répertoire, sans affecter la mobilité de l'ensemble.

2.3 CONCEPTION DES ARRANGEMENTS

Avant de parler de la conception de ces arrangements, peut-être faut-il définir ce terme et ce qu'il signifie. Le dictionnaire Larousse de la musique définit l'arrangement de la manière suivante :

Transcription d'une œuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une œuvre symphonique pour un orchestre harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements. »
(Larousse, 2001 : 34)

Le terme d'arrangement comporte donc plusieurs formes. Le terme de transcription, utilisé dans la définition de l'arrangement, est lui-même défini de la manière suivante dans le même Dictionnaire Larousse de la Musique

Adaptation, à l'usage d'un instrument ou groupe d'instruments, d'une composition musicale dont la version primitive était destinée à la voix ou à d'autres instruments.
(Larousse, 2001 : 1002)

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la transcription était une pratique courante. Les compositeurs étaient peu regardants sur la couleur instrumentale, et il était habituel qu'un morceau, un concerto ou une chanson populaire soit joué et arrangé pour divers instruments, allant du clavecin au violon, en passant par le hautbois ou l'orgue.

imigrantes, principalmente, italianos e alemães que ficam concentrados em sua maioria nas regiões dos estados de Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul. Na história do Brasil, o processo de povoamento do interior do nordeste, principalmente a região do sertão, tem predominância da presença portuguesa, emigração essa que foi realizada em diversos fluxos, e que na segunda metade do século XIX até meados dos primórdios do século XX, eram da metade norte de Portugal, onde o acordeão diatônico era extremamente popular. Dentro de toda essa história existe um personagem, uma entidade que foi o maior responsável pela divulgação, exaltação e valorização da sanfona no cenário brasileiro, o rei do baião, Luiz Gonzaga. Falar de sanfona e não falar de Luiz Gonzaga é falar das estrelas sem falar do universo. Este foi o artista, cantor, sanfoneiro, ator, compositor que mais valorizou e enalteceu suas origens, seu povo nordestino. (Nascimento, 2013) (Libre traduction de l'auteur)

Toutefois, c'est au XIXe siècle que se situe l'âge d'or de la transcription, celle-ci ayant pour but de mettre n'importe quelle musique à la portée de l'amateur qui joue d'un instrument populaire ou très répandu : piano (à deux ou quatre mains), harmonium, accordéon, violon, flûte, mandoline ou guitare. (Larousse, 2001 : 1002)

Tous ces arrangements et transcriptions, de la plus élaborée à la plus simple, ont grandement contribué à la diffusion des grandes œuvres symphoniques et lyriques. C'est pourquoi les compositeurs ont presque toujours autorisé ces adaptations, et parfois les ont réalisées eux-mêmes.

Parmi les grands musiciens de l'époque romantique, le champion de la transcription est sans doute Liszt, qui a signé la version pianistique de six préludes et fugues pour orgue de Bach, des neuf symphonies de Beethoven, de la Symphonie fantastique de Berlioz, de l'ouverture de Tannhäuser, d'une soixantaine de lieder de Schubert et de quantité d'autres, sans parler de nombreuses paraphrases de concert sur des opéras célèbres. Par la suite, plus d'une œuvre moderne (Debussy, Liszt, etc.) existe en plusieurs versions instrumentales, et Prokofiev n'a pas hésité à réécrire pour le violon, à l'intention de David Oïstrakh, sa Sonate pour flûte et piano. (Larousse, 2001 : 1002)

L'arrangement et la transcription sont aujourd'hui concurrents en tant que moyens de vulgarisation par la télévision et la radio, tout en conservant une autre grande utilité en fournissant un répertoire soliste aux instruments qui en manquent et en permettant d'apprécier une œuvre sous un autre angle (Larousse, 2001 : 1002).

Le terme d'arrangement est donc très vaste, se déclinant en plusieurs formes et subtilités. Flavia Pereira, dans sa thèse *As práticas de reelaboração musical* (2011), regroupe sous le terme de réélaboration musicale ces différentes formes, qu'elle décline sous les termes suivants : l'arrangement, la transcription, l'orchestration, la réduction, l'adaptation et la paraphrase. Pour ma part, je me cantonne aux termes d'arrangement et principalement de transcription, car, comme vous pourrez le constater ci-dessous, j'ai pris quelques libertés avec certaines pièces. Cependant, mon travail s'apparente davantage à des transcriptions selon la définition du Larousse, en raison de son aspect instrumental et de sa diffusion populaire

Comme on peut le voir dans le choix du répertoire, j'ai privilégié des œuvres favorisant le dialogue entre les instruments afin de valoriser cet aspect de la musique ainsi que la différence entre les timbres ou tous les instruments ont tours à tours des fonctions différentes d'accompagnement, de mélodie ou de seconde voie, c'est avec cette objectif que j'ai commencé à arranger et adapter ces œuvres.

Après avoir opter pour une formation en Trio, je cherchais une autre pièce de Bach que je pourrais arranger pour ma nouvelle formation, selon les critères énumérés ci-dessus. Le *Prélude n.12 du clavier bien tempéré* pour piano me parut idéale, de par le dialogue et

l'entremêlement des différentes voix qui le constitue. En écoutant l'œuvre et en analysant la partition j'ai essayé de mettre en évidence 3 parties distincts qui respecte la cohésion et la logique du texte initial :

Praeludium XII.
Andante:)

with round, full tone
largamente, espressivo
mit vollem Anschlag
poco sentito

Exemple 4 : J.S. Bach, Le clavier bien tempéré, prélude XII, mesures initiales
Source : IMSLP

Prélude XII

J. S. Bach
arr. Simon Béchemin

The image shows a musical score for three instruments: Basson, Violoncelle, and Accordéon. The score is for the first system (measures 1-4) and the second system (measures 5-8). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is arranged by Simon Béchemin. The first system shows the initial measures. The second system starts at measure 2. Colored boxes highlight specific parts: a red box around the Basson melody, a green box around the Violoncelle counterpoint, and a blue box around the Accordéon bass/harmony.

- Mélodie (Basson)
- Contrepoint (Violoncelle)
- Basse / Harmonie (Accordéon)

Exemple 5 : J.S. Bach, Le clavier bien tempéré, prélude XII, mesures initiales, arrangement pour Basson et Violoncelle.

Source : L'auteur

Je me suis en suite attelé à l'arrangement de la *Suite populaire* de Heitor Villa-Lobos en commençant par le 1^{er} mouvement, la *Mazurka*. Originellement pour guitare l'écriture pour cet instrument est particulière, j'essayai de dégager de la partition originale une partie mélodique, une partie harmonique et une partie de contrepoint (*exemple 6*)

J'ai par la suite redistribué ces différentes voix entre chaque instrument (*exemple 7*) en faisant les combinaisons les plus intéressantes à mon gout et favorisant le dialogue et la mise en avant de l'instrument protagoniste, comme les thèmes se répète plusieurs fois j'ai pu montrer

un éventail des combinaisons possible et la différence du résultat obtenu, suivant que le thème soit au basson, au violoncelle ou à l'accordéon, avec ou non un contrepoint ou un accompagnement, les combinaisons sont multiples. Elles mettent en avant les timbres des instruments, le caractère différent que peut prendre une même mélodie, suivant qu'elle soit jouée par tel ou tel instrument accompagné ou non par tel ou tel instrument.

Exemple 6 : H. Villa-Lobos, Mazurka-choro. Partition originale pour guitare.

Source : éditions Max Eschig

- Mélodie (Basson)
- Contrepoint (Violoncelle)
- Basse / Harmonie (Accordéon)

Exemple 7 : H. Villa-Lobos, Mazurka-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.

Source : l'auteur

Dans la dernière exposition du thème A, joué par le violoncelle, je me suis permis une petite improvisation au basson en contrepoint à la manière des musiques jazz :

91

Dm

Gø/D A7 D6 Dm Eb/G

96

A7 Dm

m

Exemple 8 : H. Villa-Lobos, Mazurka-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

Alors que pour la *Mazurka* ou la *Gavotte* j'utilisais plus un schéma basson / violoncelle, mélodie / contrepoint, accordéon basse et harmonie ; dans la valse je change un peu les rôles, je distribue la mélodie entre le basson et l'accordéon et donne le rôle de basse au violoncelle avant d'échanger plus tard les rôles du basson et du violoncelle. J'utilise pour cela le pizzicato du violoncelle, jusque-là inutilisé dans mes arrangements.

Suite Populaire Brasileira

Valsa-Choro

Heitor Villa-Lobos
Arr. Simon Béchemin

A

Legend:

- Mélodie
- Basse

Exemple 9 : H. Villa-Lobos, Valsa-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

Je me suis permis par la suite quelques fantaisies et variations sur les contrepoints, comme c'est le cas dans la répétition du thème B de la *Gavotte Choro* ou le thème joué par le violoncelle à pour seul accompagnement un contrepoint en triolets au basson :

Exemple 10 : H. Villa-Lobos, Gavotte-choro, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

J'ai ensuite adapté le Duo Séraphin, extrait des Vêpres à la Sainte Vierge de Claudio Monteverdi, originellement écrit pour 2 ténors et basse continue. Dans cette pièce pré-baroque, écrite comme un dialogue, donc idéale pour faire dialoguer les instruments, le défi était d'intégrer l'accordéon sans qu'il ne soit trop envahissant, et que le contraste ne soit pas trop choquant au point de créer un clivage. J'ai donc pensé à cette partie d'accordéon comme à celle d'un harmonium, un petit orgue positif utilisé dans la musique baroque, un instrument à la fois discret et apportant un soutien harmonique nécessaire. Sur cette partie d'accordéon, j'ai chiffré les accords pour faciliter la progression harmonique de l'accordéoniste et lui laisser une certaine liberté dans ses choix d'enchaînements d'accords, tout en restant fidèle à l'original pour tenter de rester au plus près de la partition. Mon idée était de trouver un compromis entre le respect du texte et un résultat cohérent et harmonieux.

VI. DUO SERAPHIM

Lento e solenne (Tempo I)

p Soli *f* *espr.* *più f*

I Tenore
 Du - o Se - ra - phim cla - ma - - bant, cla - ma - - bant, cla -

II
 Du - o Se - ra - phim (Echo) *p* *f* cla - ma - - bant, cla - ma - -

(Org.)
pp *f* *p* (eco) *f*

Exemple 11 : Claudio Monteverdi, Concerto Duo Séraphim, mesures initiales ; Partition originale extrait de l'oratorio des vêpres à la sainte vierge.

Source : IMSLP

Duo Seraphim

Monteverdi

Basson

Violoncelle

Accordéon

Gm D Gm F B \flat F B \flat F

Basson

Violoncelle

Accordéon

Exemple 12 : Claudio Monteverdi, Concerto Duo Séraphim, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon

Source : l'auteur

Le morceau suivant, *Pièce*, de Gabriel Fauré, a été le plus dur à arranger non pas pour sa partie de basson qui est resté intact, mais pour la partie d'accordéon. La partie technique et physiologique de l'accordéon ne permette pas de reproduire à l'identique la partie de piano, j'ai donc analysé la partition avec l'aide de Tibor Fitel, l'accordéoniste pour en tirer et déduire les différentes et principales lignes harmoniques, chose peu aisée étant donné la complexité, la subtilité et le raffinement de l'harmonie de Fauré. J'ai dû pour cette œuvre entrer dans un aspect très technique de l'accordéon. Sans entrer dans les détails, la main droite de l'accordéon est mélodique et peu propice aux accords alors que la main gauche est constituée uniquement d'accords prédéterminés ; c'est donc par une combinaison de plusieurs accords de la main gauche allié à certaines notes à la main droite que l'on parvient à reproduire la complexité de cette harmonie avec un maximum de fidélité tout en conservant une esthétique.

The image displays a musical score for 'Pièce' by Gabriel Fauré, arranged for Bassoon and Piano. The score is presented in two systems. The top system shows the Bassoon part (treble clef) and the Piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex harmonic structure with many chords. A red arrow points to the piano part. The bottom system continues the piece, with the Bassoon part marked 'dim.' (diminuendo) and the piano part also marked 'dim.'.

Exemple 13 : Gabriel Fauré, *Pièce*, Transcription pour Basson avec accompagnement de Piano par Fernand OUBRADOUS
Source : Alphonse Leduc, 1920, Paris

The image displays two systems of musical notation. The upper system features a bassoon staff with a red arrow pointing to the first measure, and a piano accompaniment staff below it with a marking 'M'. The lower system, starting at measure 29, shows a piano accompaniment with a '7' marking in the first measure and several 'M' and 'd' markings in subsequent measures.

Exemple 14 : Gabriel Fauré, Pièce, Transcription pour Basson avec accompagnement de Piano par Fernand OUBRADOUS
Source : l'auteur

En ce qui concerne la pièce *Modinha* de Francisco Mignone, après une analyse minutieuse de la partition, j'ai décelé 3 voix, la mélodie écrite pour violoncelle dans la version original, une voix de basse/harmonie, et une voix de contrepoint/basse caché dans la partie de piano, une voix très intéressante qui converse en même temps avec la mélodie et l'harmonie, et donne le relief rythmique de la pièce, idéal pour un trio, et pour mes intentions de dialogue instrumentale. J'ai donc reparti la mélodie et le contrepoint entre le basson et le violoncelle et la basse/harmonie à l'accordéon. Le morceau se divise en 3 parties, la A, qui se répète, la B et la C. J'ai donc fait la répartition de la manière suivante : 1^{er} A mélodie au violoncelle comme la version originale, 2^{ème} A, mélodie au basson, partie B mélodie au violoncelle et Partie C, mélodie au basson. En ce qui concerne la partie de l'accordéon, j'ai dû appliquer le même procédé que pour la pièce de Fauré, c'est-à-dire deviner une harmonie adaptée à l'accordéon qui respecte l'harmonie originale tout en maintenant une certaine esthétique. En raison de la tessiture du basson, j'ai transposé le morceau un ton en dessous du ton original, c'est-à-dire en ré mineure.

MODINHA

3

FRANCISCO MIGNONE
(1897)

LENTO (♩ = 80)

V. CELLO

PIANO

The image shows a musical score for 'Modinha' by Francisco Mignone. It consists of two systems of music. The first system has a Cello part (V. CELLO) and a Piano part (PIANO). The Cello part starts with a red box around the first measure. The Piano part has a blue box around the first measure and a green box around the second measure. The second system continues the Cello and Piano parts. The Cello part has a red box around the second measure. The Piano part has a blue box around the first measure and a green box around the second measure. The tempo is marked 'LENTO' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is in G major and 3/4 time.

Exemple 15 : Francisco Mignone, Modinha, Partition originale pour Violoncelle et Piano
Source : E.S. Mangione Editor

Modinha

Francisco Mignone
Arr. Simon Béchemin

The musical score for 'Modinha' is presented in two systems. The first system features three staves: Basson (Bassoon), Violoncelle (Cello), and Accordéon (Accordion). The second system features three staves: Bsn. (Bassoon), Vlc. (Violoncelle), and Acc. (Accordion). The score is in 4/4 time and B-flat major. The melody is highlighted in red, counterpoint/bass in green, and bass/harmony in blue.

Legend:

- Mélodie
- Contrepoint / Basse
- Basse / Harmonie

Exemple 16 : Francisco Mignone, Modinha, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

En ce qui concerne les deux pièces de Satie, la 1^{ère} Gnossienne et la 3^{ème} Gymnopédie, je les ai utilisées dans le but de montrer comment une même phrase, selon qu'elle soit jouée par un instrument ou un autre, peut revêtir une ambiance, une atmosphère, voire un propos différent.

Cela démontre la richesse qui réside dans les nuances entre les instruments, une même phrase musicale interprétée de manière différente par un musicien et un instrument différent peut prendre une tout autre tournure et signification.

Dans la 1^{ère} Gnossienne par exemple le 2^{ème} thème est joué une première fois au basson et lors de la répétition, au violoncelle :

20

Bsn.

Vlc

Acc.

Fm Fm Fm Fm Fm Fm

Exemple 17 : Erik Satie, 1^{ère} Gnossienne, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

Dans la 3^{ème} Gymnopédie en conservant à peu près le même concept, le violoncelle répond au basson avant de reprendre le thème :

3ème Gymnopédie

Erik Satie

Mélodie

Basson

Violoncelle

Accordéon

pizz.

Am Em7/D Am Em7/D Am Am/C Gm Dm Am

m m m m m m

Bsn.

Vlc

Acc.

Em Gm9 F/D Gm9 F/D Em/G F/G Am/G F/D F/G

m m m m m m m m m m

Réponse

Bsn.

Vlc

Acc.

Em/G Am/C Em Am/C Em Am/C Em F/A Em/D Am

m m m m m m m m m m

2 **3ème Gymnopédie**

30

Reprise
du thème

Bsn.

Vlc.

Em/D Am Am/C Gm Dm Am Em F/E Em

Acc.

→ Basson

→ Violoncelle

Exemple 18 : Erik Satie, 3ème Gymnopédie, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

Pour le choro *Naquele tempo* de Pixinguinha et Benedito Lacerda je me suis contenté de redistribuer les parties déjà écrite de la mélodie et du contrepoint dans le même esprit que pour les deux pièces de Satie mais cette fois-ci entre les 3 instruments. En transposant toute fois la mélodie une octave en dessous pour qu'elle soit jouable eu basson et au violoncelle.

Pour que le plan de jeu soit clair et afin d'éviter d'avoir une partition trop grande, par souci de praticité, j'ai élaboré une légende que j'ai mis en début de partition pour que le musicien puisse s'y référer à tout moment. Cette légende ce lie par colonne, la 1^{ère} ligne indique les parties, A, B et C ; la 2^{ème} ligne la mélodie ; la 3^{ème} ligne le contrepoint ; et la 4^{ème} ligne l'accompagnement. *f* pour *fagote*, *v* pour *violoncelle*, *a* pour *accordéon* et / pour *ne pas jouer*. Par exemple, la 1^{ère} colonne se lie de la manière suivante, *A* : partie A ; *f* : mélodie au fagote ; *v* : contrepoint au violoncelle ; / : sans accompagnement. Ou la dernière colonne, *A* : partie A ; *a.f* : mélodie à l'accordéon et au fagote ; *v* : contrepoint au violoncelle ; / : sans accompagnement.

↓ ↓

A	A	B	B	A	C	C	A
f	v	f	v	a	f	v	a.f
v /	v	f /	/	f	v		
/	a	a	/	a	a	/	

Naquele Tempo

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It is divided into three sections: A, B, and C.

- Section A (Measures 1-17):** Starts with a repeat sign. Chords include A7, Dm, A7, Dm, D7/F#, Gm, E7/Ab, A7 (with trills), and A7. Measure 10 ends with a double bar line and a 3/4 time signature change. Measure 15 has a first and second ending.
- Section B (Measures 18-27):** Starts with a repeat sign. Chords include F, D7, Gm, C7, F, and A7. Measures 23-27 contain triplets.
- Section C (Measures 28-50):** Starts with a repeat sign. Chords include A7/C#, Dm, Bbm, Db/Cb, F/C, D7, Gm, C7, F, Dm, Ab7, D, A7, D, D, B7, E7, A7, D, D A7, D, D/C, G/B, Gm6/Bb, D/A, B7, E7, A7, D, Bm, Em3, A73, and D. Measure 49 has first and second endings. The piece concludes with "D.S. al Fine".

Exemple 19 : Pixinguinha e Benedito Lacerda, Naquele tempo, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.

Source : l'auteur

Mon adaptation de *Santa Morena*, le choro de Jacob do Bandolim est à peu près construit sur le même modèle que le choro *Naquele tempo*. Mais je n'ai pas appliqué mon système de légende même si la forme est similaire (AABBAACCAA), car n'ayant pas de contrepoint déjà écrit comme l'a fait Pixinguinha dans le choro précédent j'ai laissé la liberté aux musiciens d'improviser un contrepoint, je me suis contenté de mettre les basses et quelques idées de contrepoint pour servir de base à une improvisation, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous :

The image displays a musical score for the choro 'Santa Morena' by Jacob do Bandolim, arranged for a trio of bass, cello, and accordion. The score is divided into three systems, each with three staves: a treble clef staff for the melody, a grand staff (treble and bass clefs) for the counterpoint, and a separate bass clef staff for the bass line. The first system (measures 23-28) is marked with a red box 'A' and includes a red arrow pointing to the melody and green arrows pointing to two counterpoint options. The second system (measures 29-34) and the third system (measures 35-40) also show the melody and counterpoint options. Chord symbols (A7, Dm, C7, F, D7, Gm, Eø, Dm, E7, A7) are placed above the grand staff. A legend at the bottom left identifies the red arrow as 'Basson' and the green arrow as 'Violoncelle'.

Mélodie

Contrepoint
Option 1

Contrepoint
Option 2

Basson

Violoncelle

Exemple 20 : Jacob do Bandolim, *Santa Morena*, Arrangement pour Trio basson, violoncelle et accordéon.
Source : l'auteur

2.4 ECRITURE DES PARTITIONS

Les arrangements étant désormais conçus et définis, j'ai dû rédiger les partitions de manière claire et lisible afin de les présenter aux musiciens et d'apporter d'éventuelles corrections. Pour le violoncelle ce ne fut qu'une formalité, car l'écriture est similaire à celle du basson. En ce qui concerne l'accordéon ce fut une autre histoire, au moment de l'élaboration des arrangements je n'étais pas encore au fait de toutes les particularités techniques de cet instrument, que ce soit pour l'écriture ou la viabilité des parties arrangés. J'ai donc entrepris de chercher l'aide d'un accordéoniste naviguant entre le classique et le populaire afin de m'éclairer dans cette entreprise. La chose ne fut pas aisée, peu d'accordéonistes lisent des partitions de musiques classique avec autant d'aisance que des grilles d'accords de musique populaire et le peu qui le font sont extrêmement sollicités et n'ont que très peu de temps à accorder à un projet comme le mien malgré l'intérêt et l'enthousiasme toujours suscité à l'évocation de mon projet. Après des mois de recherche, et de contacts en contacts, j'ai enfin pu décrocher une rencontre avec l'accordéoniste Roberto Kaufman. Après un long entretien qu'il m'accorda gracieusement, il me révéla plus en profondeur les spécificités techniques de l'instrument, ainsi que le système d'annotation ce qui me permit de corriger quelques parties et de commencer l'écriture des partitions de manière lisible. Mais devant la complexité de morceaux comme la pièce de Fauré ou Modinha de Mignone, plus élaborés, Roberto m'avoua ne pas pouvoir m'aider et m'orienta vers d'autres accordéonistes plus spécialisés dans ce domaine. C'est ainsi que je commençais ma collaboration avec Tibor Fittel, accordéoniste, pianiste, arrangeur et compositeur qui venait de terminer un master sur des arrangements de musiques baroques et classiques pour accordéon et chants, exactement ce dont j'avais besoin. Nous commençâmes par voir la viabilité des parties d'accordéons que j'avais écrit, notamment les parties harmoniques (main gauche), l'accordéon comportant cette spécificité d'avoir des boutons d'accords prédéfinis, comme je le mentionne dans le précédent chapitre. Il faut parfois combiner des boutons d'accords différents et des notes seules pour obtenir l'accord voulu, par exemple : pour obtenir un accord de do majeur avec 7^{ème} majeure et 9^{ème} (do mi sol si ré), il faut combiner le bouton d'accord de do majeur (do mi sol) avec le bouton d'accord de sol mineur (sol si ré), joué simultanément on obtient donc un accord de do majeur avec 7^{ème} majeure et 9^{ème}. Guilherme Souza Ribeiro illustre très bien ce procédé dans sa dissertation de mestrado « Puxe o fole sanfoneiro, uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeon de 120 baixos » (Tirer le soufflet de l'accordéon, proposition pour la construction d'accords complexes sur l'accordéon 120 basses) :

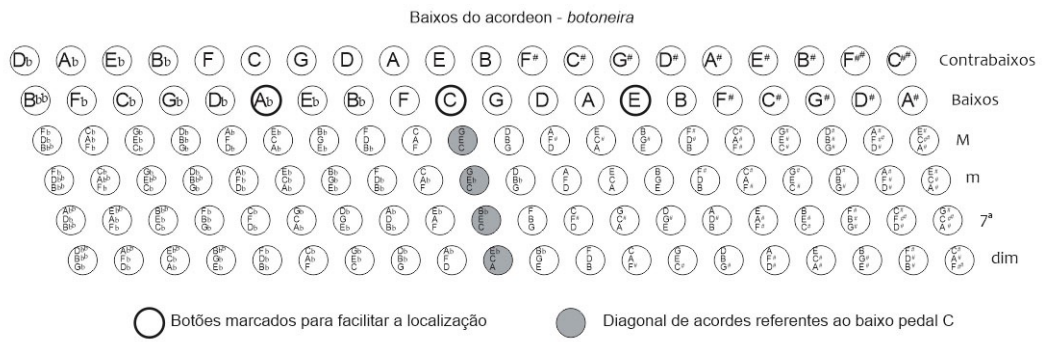
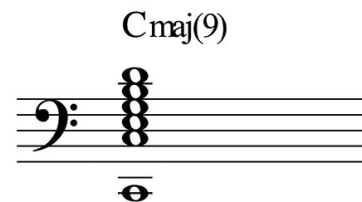
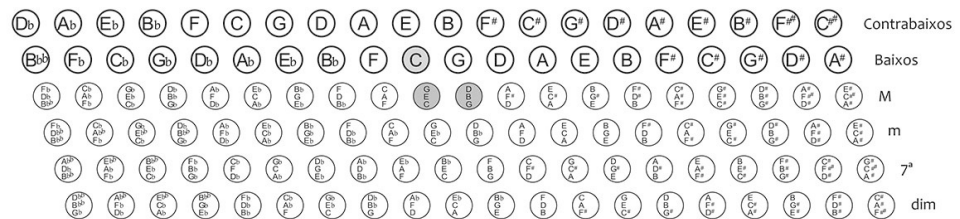


Figura 3 : schéma du clavier des basses de l'accordéon,
 Source : Guilherme Souza Ribeiro, « Puxe o fole sanfoneiro, uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeon de 120 baixos » p. 39

La figure ci-dessus représente le schéma du clavier des basses de l'accordéon, représenté de manière horizontale. La 1^{ère} ligne représente les boutons de contrebasses (Contrabaixos), la deuxième ligne, les boutons de basses (Baixos), la troisième ligne les accords majeurs, représenté par le symbole « M », la Quatrième ligne les accords mineurs avec le symbole « m », la cinquième ligne pour les accords de septième de dominante avec le symbole « 7^e » et la dernière ligne les accords diminués avec le symbole « dim ». Ci-dessous le schéma et l'illustration de l'exemple donné plus haut de l'accord de do majeur avec 7^{ème} majeur et 9^{ème} « Cmaj(9) » :



Combinação de C [pedal] + C maior + G maior

Figura 4 : exemple de combinaison pour l'obtention de l'accord de do majeur avec 7^{ème} majeur et 9^{ème} « Cmaj(9) ».

Source : Guilherme Souza Ribeiro, « Puxe o fole sanfoneiro, uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeon de 120 baixos » p. 45

C'est dans cette mécanique de combinaisons que réside toute la complexité du travail d'arrangement et de transcription pour accordéon, surtout pour les harmonies plus complexes.

Après avoir résolu les problèmes d'harmonie de la partie d'accordéon, il m'a fallu écrire de manière lisible la partition d'accordéon afin qu'elle puisse être jouée par n'importe quel accordéoniste, sous les conseils de Tibor Fittel je me suis basé sur le système de notation de l'association américaine d'accordéon (AAA), l'un des plus répandus :

Official Notation for the standard accordion, approved by the
AMERICAN ACCORDIONISTS' ASSOCIATION.

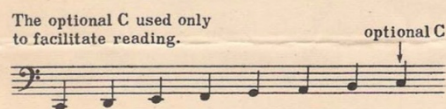
AS ACCEPTED BY THE A. A. A. (America), U. B. A. (Brazil), B. A. A. (Great Britain),
 A. N. I. A. (Italy), U. N. A. F. (France), C. I. A. I. A. R. (France), F. A. R. F. I. S. A. (Italy), and
 Associations in Australia, Norway, Sweden, Belgium, Spain, Poland, etc.

Approved by the C. M. A. (Confederation Mondiale Accordionists) Internationale.

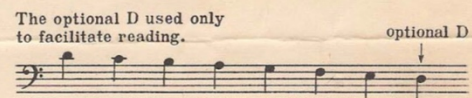
Keep this sheet for reference. It is your guide to correct accordion notation.

Left hand is to be written in the bass clef.
 Right hand is to be written in the treble clef.

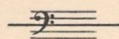
The bass notes use the compass of one octave in this position on the staff:



Chords for the left hand are indicated by a single note which is the root (Tonic) of the chord:



The third line in the bass is the neutral, or dividing line
 It may be used optional for either bass or chord note.



Notes written above the 3rd line are chord notes.
 Notes written below the 3rd line are bass notes.

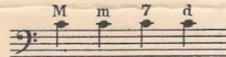
The four kinds of chords on the standard accordion.

- | | |
|---|----------------------------------------------------------------------|
| { | M indicating the Major chord, |
| | m indicating the minor chord, |
| | 7 indicating the Dominant seventh chord, (5 th omitted) |
| | d indicating the diminished seventh chord. (5 th omitted) |

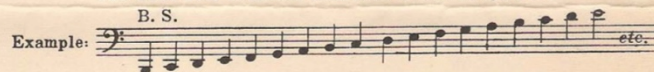
Only a letter indicating the character of the chord (Not its letter-name) is placed above the chord note.

A chord note without a symbol means the repetition of the preceding chord.

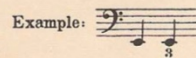
A. A. A. correct notation.



The Bass Solo continues until there is a chord symbol.



A bass solo passage employing a compass larger than the one octave may be written on any part of the staff, but will then be indicated as bass solo by the words Bass Solo, or the abbreviation B. S.



A small dash - under a bass note indicates that the note is to be played in the counter - bass.

This is used as a courtesy only. To sustain bass notes use the word (sostenuto) or sostenuto il basso.

Direction of the bellows:
 Open ← → Close

If your arrangements comply with this system, you may use the following wording on the printed sheet:

This Notation Approved by the American Accordionists' Association, Apr. 4th 1938

Figura 5 : Acte d'approbation de notation standard, régie par l'Association Américaine d'Accordéonistes en 1938.

En résumer, comme la main gauche de l'accordéon comporte des boutons d'accords prédéfini, pour simplifier la lecture on écrira un do surmonté d'un « M » majuscule pour le bouton d'accord de do majeur, un do surmonté d'un « m » minuscule pour do mineure, d'un « 7 » pour l'accord de dominante de do et « d » un d minuscule pour l'accord de do diminué. Lorsqu'on veut la note de basse seule, on écrira la note une octave en dessous avec l'abréviation B. S. pour « Basse Solo » au début de la partie en basse seule. Une écriture qui peut paraître compliquée pour un novice ou non-initié mais qui simplifie grandement la lecture des accordéonistes tout en permettant une vision plus claire de l'ensemble harmonique pour l'arrangeur. Après avoir résolu l'harmonie et l'écriture, j'ai enfin pu présenter les arrangements aux musiciens, écouter les pièces dans leurs ensemble (moment émouvant de la rencontre entre la théorie et la réalité) et entamer les répétitions en vue de la performance.

3 ELABORATION DU PRODUIT FINAL

3.1 LA PERFORMANCE

Il reste maintenant une dernière étape avant la présentation au public : le passage de la théorie à la pratique, ou autrement dit, le travail de répétition, qui permettra de donner vie aux arrangements. Selon Davidson et King (2004, apud Williamon, 2004, p. 105), la stratégie de la pratique collective s'articule principalement autour de deux niveaux de connaissance. Le premier niveau, la connaissance musicale et sociale générale, nous fournit des règles et des conventions basées sur des facteurs historiques, sociaux et culturels, qui permettent l'élaboration d'une base sur laquelle la performance va être construite et reçue. Le deuxième niveau de connaissance concerne la gestion des informations à traiter en temps réel à l'instant présent, comme le changement inattendu de tempo de la part d'un membre de la formation ou un oubli soudain.

La connaissance préalable des œuvres à exécuter par tous les membres de l'ensemble est un facteur indispensable. Cela semble évident, mais selon les recherches en la matière, c'est la première et principale source de cohésion d'un ensemble (DAVIDSON, GOOD, 2002, apud Williamon, 2004, p. 106). C'est pourquoi, dès que les arrangements ont été terminés, je les ai fait parvenir aux autres membres du trio avec un laps de temps suffisant pour leur permettre de se familiariser avec leurs parties respectives. Avec toutes ces connaissances en notre possession, nous avons donc entamé les répétitions.

Les premières répétitions ont été consacrées à évaluer la cohésion des arrangements et à trouver l'équilibre au sein du trio. Quelques ajustements mineurs ont été nécessaires, davantage pour garantir l'équilibre des arrangements que pour des questions techniques. Les arrangements ont démontré une grande efficacité, en partie grâce au talent des musiciens du trio, à leurs précieux conseils et à leurs investissements personnels dans le projet. Comme le soulignent Davidson & Good (2002, apud Williamon, 2004 p.107), "lors des répétitions, il est important que la voix de chaque participant puisse être entendue, ou du moins que chacun ait le sentiment qu'il puisse contribuer comme il le souhaite"³⁶. Ainsi, les répétitions se sont déroulées dans une quête d'unité et d'esthétique globale, mettant l'accent sur la valorisation de l'ensemble plutôt que sur la mise en avant du basson. Cette approche a permis de mettre en

³⁶ In rehearsals, it is important that every voice is heard, or at least for every individual participant to feel that he or she can contribute as desired. (Davidson & Good, 2002, p.107. Libre traduction de l'auteur)

valeur l'ensemble des œuvres, le basson se distinguant naturellement, sans une insistance marquée qui pourrait fatiguer l'oreille et contrecarrer l'objectif premier, à savoir la mise en valeur du basson et du dialogue instrumental.

Le fait d'avoir obtenu une première date de concert et donc une échéance a influencé de manière significative et positive la motivation et l'engagement des membres du trio. Cela a intensifié le travail, augmentant la fréquence et l'efficacité des répétitions afin d'être prêt à temps pour la première du trio. Cette situation est bien illustrée par la citation suivante :

Pour l'étudiant professionnel et avancé, un concert apparaît comme un point central évident pour les répétitions. En effet, Blank et Davidson (2003), Goodman (2000) et Murningham et Conlon (1991) ont tous constaté que l'objectif concret d'une représentation à une date précise favorisait la concentration et l'efficacité. (BLANK, DAVIDSON, 2003)³⁷

Tous ces détails réglés et le trio prêt pour sa première performance, s'est présenté la question de la disposition physique du trio, à savoir, quelle disposition est la plus performante d'un point de vue acoustique pour le public et la plus confortable pour les exécutants. Nous avons pu faire trois représentations et expérimenter différentes dispositions, pour le premier concert, qui était dans le cadre du master, je décidais de mettre le basson en valeur visuellement en le situant au milieu. Pour le deuxième concert, prenant en compte les caractéristiques physiques de l'accordéons, à savoir les basses et l'harmonie à gauche (droite pour le publique) et la mélodie et les aigues à droite (gauche pour le publique), théoriquement, la position idéale était de mettre l'accordéon au milieu, pour obtenir un équilibre. Sachant que le basson et le violoncelle alternent entre basse et mélodie, il importait peu qu'ils soient à gauche ou à droite. Mais la pratique en décida autrement et malgré le fait que nous ayons réexpérimenté cette disposition pour le 3ème concert, aussi étrange que cela puisse paraître, c'est la première disposition qui nous parut la plus confortable et performante. Les mystères de l'acoustique et le manque de concerts ne nous ont pas permis jusqu'à présent de définir la disposition idéal, l'idéal serait d'expérimenter les différentes dispositions dans les mêmes conditions acoustique.

Avec tous les détails réglés et le trio prêt pour sa première performance, s'est posée la question de la disposition physique du trio : quelle disposition est la plus performante d'un point de vue acoustique pour le public et la plus confortable pour les musiciens ? Nous avons

³⁷ For the professional and advanced student, a concert appears to be an obvious key focal point for rehearsals. Indeed, Blank and Davidson (2003), Goodman (2000), and Murningham and Conlon (1991) all found that the concrete goal of a performance on a specific date aided focus and effectiveness. (BLANK, DAVIDSON, 2003, apud Williamon, 2004. p.109, libre traduction de l'auteur.)

pu faire trois représentations et expérimenter différentes dispositions. Pour le premier concert, qui avait lieu dans le cadre du master, j'ai décidé de mettre en valeur visuellement le basson en le plaçant au milieu. Pour le deuxième concert, en prenant en compte les caractéristiques physiques de l'accordéon, à savoir, les basses et l'harmonie à gauche (droite pour le public) et la mélodie et les aigus à droite (gauche pour le public), la position idéale théorique était de placer l'accordéon au milieu pour obtenir un équilibre. Sachant que le basson et le violoncelle alternent entre basse et mélodie, il importait peu qu'ils soient à gauche ou à droite. Cependant, la pratique en décida autrement et malgré nos tentatives de réexpérimenter cette disposition pour le troisième concert, aussi étrange que cela puisse paraître, c'est la première disposition qui nous a semblé la plus confortable et performante. Les mystères de l'acoustique et le manque de concerts ne nous ont pas permis jusqu'à présent de définir la disposition idéale. L'idéal serait d'expérimenter les différentes dispositions dans les mêmes conditions acoustiques.

Est venu ensuite la question de l'ordre chronologique des pièces, le programme. La pièce centrale de mes arrangements et la plus conséquente étant les 3 mouvements de la suite de Villa-Lobos je décidais de construire le programme autour. Je commençais par les pièces de Claudio Monteverdi, compositeur prébaroque puis le prélude de J.S. Bach, comme introduction et des sortes de références, pour amener tout naturellement la pièce de Heitor Villa-Lobos, le compositeur brésilien étant un grand admirateur de Bach, le rapprochement et le parallèle étaient inévitables. Je continuais avec un autre parallèle, entre les pièces de Gabriel Fauré et Francisco Mignone dont la finesse, la délicatesse et l'aspect chanté de ces deux pièces me semblait intéressant à mettre en évidence en les rapprochant. Vient ensuite la pièce d'Erik Satie que je pensais comme une pause musicale onirique avant d'enchaîner sur deux pièces bien plus enjouées de Pixinginha et Astor Piazzola, puis de nouveau une pause méditative pour terminer sur deux pièces entraînant et virtuoses, celles de Waldir Azevedo et de Jacob do Bandolim.

Ensuite est venue la question de l'ordre chronologique des pièces. Étant donné que la pièce centrale de mes arrangements et la plus conséquente étaient les 3 mouvements de la suite de Villa-Lobos, j'ai décidé de construire le programme autour d'elle. J'ai commencé par les pièces de Claudio Monteverdi, compositeur pré-baroque, puis le prélude de J.S. Bach, comme introduction et comme des sortes de références, afin d'amener tout naturellement la pièce de Heitor Villa-Lobos. Le compositeur brésilien étant un grand admirateur de Bach, le rapprochement et le parallèle étaient indispensables. J'ai ensuite continué avec un autre parallèle, entre les pièces de Gabriel Fauré et Francisco Mignone. La finesse, la délicatesse et l'aspect chanté de ces deux pièces m'ont semblé intéressants à mettre en évidence en les rapprochant.

Ensuite, vient la pièce d'Erik Satie que j'ai envisagée comme une pause musicale onirique avant d'enchaîner sur deux pièces bien plus jouées de Pixinginha et Astor Piazzola. Puis, de nouveau, une pause méditative pour terminer sur deux pièces entraînantes et virtuoses, celles de Waldir Azevedo et de Jacob do Bandolim.

Répertoire Trio Inesperado

- **Monteverdi** : Duo Seraphim des « Vèpres à la sainte vierge » (1610)
- **Bach** : Prélude 12 du « Le clavier bien tempéré » (1722)
- **Villa-Lobos** : Mazurka choro, Valsa choro, Gavotte choro de la Suite Populaire Brésilienne (1912)
- **Fauré** : Pièce (1907)
- **Mignone** : Modinha (1947)
- **Satie** : 1ère Gnossienne (1890 – 1893)
- **Pixinguinha e Benedito Lacerda** : Naquele tempo (1946)
- **Piazzolla** : Libertango (1974)
- **Satie** : 3ème Gymnopédie (1888)
- **Waldir Azevedo**: Delicado (1955)
- **Jacob do Bandolim** : Santa Morena (1954)

La première représentation s'est déroulée sans encombre, malgré le stress et l'appréhension que j'éprouvais à présenter à la fois une performance et un travail d'arrangements nouveaux. Je me demandais si ces arrangements étaient jouables en concert, et si le public allait répondre positivement à ce nouveau répertoire. Le public s'est montré très réceptif et la performance, selon les dires des autres membres du trio et du public, fut dans son ensemble un succès. Étant l'objet central du concert, le basson était très sollicité, et la partie de basson s'est révélée physiquement éprouvante, mais rien d'insurmontable. J'ai eu des réserves sur l'arrangement de la pièce de Waldir Azevedo, "Delicado", qui ne sonna pas et ne fut pas exécuté, pour ma part, comme je l'aurais souhaité. Cette pièce, originalement écrite et jouée au bandolim, comporte dans sa première partie des intervalles de notes très importants (11ème), joués à un tempo rapide, typique du jeu du bandolim et facile d'exécution sur cet instrument. J'avais dû modifier la tonalité originale du morceau pour pouvoir réaliser cet intervalle à ce tempo, mais ce qui sonnait léger et virtuose au bandolim et que je prenais pour un défi au basson s'est révélé laborieux à l'exécution comme à l'audition, et desservait la musique sans obtenir l'effet de

virtuosité désiré. Malgré ce constat, j'ai décidé d'insister et de me laisser une deuxième chance de la jouer parfaitement avant d'envisager de revoir l'arrangement. L'exécution lors de la deuxième performance a été parfaitement réussie, mais j'ai décidé malgré tout d'abandonner cet effet démonstratif obtenu au détriment de la musicalité, et de revoir l'arrangement pour le rendre plus "bassonistique" et obtenir un résultat plus harmonieux et intéressant pour l'auditeur.

J'ai également décidé de revoir l'ordre de la deuxième partie du concert, en particulier l'emplacement des pièces d'Erik Satie qui sont des musiques contemplatives, invitant à la méditation. Comme expliqué précédemment, je les avais envisagées comme une pause onirique dans la représentation. Cependant, je trouvais qu'elles étaient trop rapprochées l'une de l'autre et perdaient l'effet désiré. En les éloignant, j'ai obtenu un déroulement du programme plus fluide et cohérent, ce qui s'est vérifié lors de la représentation suivante.

Nous avons eu la chance de pouvoir faire trois représentations dans trois lieux aux caractéristiques différentes, ce qui m'a permis de tester les pièces dans des conditions acoustiques et de conditions du public différentes. Le premier concert a eu lieu dans un théâtre, le Dulcina, situé au centre de Rio de Janeiro. L'acoustique était plutôt sèche, plus adaptée pour le théâtre que pour la musique acoustique. À notre surprise, selon les différents retours que j'ai pu avoir du public, le rendu était homogène et le son des instruments se projetait bien dans le théâtre. La situation sur scène était plutôt confortable et nous avons une bonne écoute mutuelle des uns et des autres.



Figure 6 : affiche du 1er concert du trio Inesperado au théâtre Dulcina de Rio de Janeiro, 24/08/22

Pour assister au concert cliquez [ici](#)

La deuxième représentation a eu lieu au restaurant du "Retrato Espaço Cultural", dans le cadre de la série de concerts "Música na Laje". Il s'agissait d'un concert en extérieur, dans des conditions difficiles et diamétralement opposées au concert précédent. Le public se trouve dans un restaurant, lieu où la musique n'est pas l'unique centre d'intérêt et où les conditions d'écoute et d'attention ne sont pas les mêmes. Il était donc nécessaire de capter et de retenir l'attention du public. Les conditions de jeu ne nous étaient pas favorables : l'acoustique en extérieur est inexistante, ce qui rends difficile l'écoute réciproque des uns des autres. De plus, ayant modifié la disposition du trio en plaçant l'accordéon au milieu, je me trouvais à sa droite et n'entendais pratiquement que la main droite de l'accordéon et très peu de la main gauche et du violoncelle. Pour le violoncelliste, c'était l'inverse. Le bruit des couverts et des conversations, propre à un restaurant, nous obligeait à redoubler d'efforts de concentration. Malgré ces conditions particulièrement difficiles, le public s'est montré très réceptif et chaque morceau était accueilli par un silence attentif mêlé de bruits de couverts discrets mais retenus, ce qui témoignait de l'attention du public. L'enthousiasme des applaudissements sur les morceaux plus enjoués a confirmé l'efficacité des arrangements et leur

impact sur un public non nécessairement acquis. Cette expérience, qui semblait défavorable au départ, s'est révélée extrêmement instructive et encourageante.



Figura 7 : affiche du 2ème concert au Retrato espaço cultural, le 08/09/22

Le troisième concert s'est avéré idéal, bénéficiant de l'excellente acoustique de l'espace Guiomar Noaves, une annexe de la salle Cecília Meireles. Nous avons repris la première disposition avec le basson au centre, nous nous entendions parfaitement et le son se projetait bien. Sans doute étions-nous plus à l'aise avec le répertoire et l'acoustique favorable nous a incités à prendre plus de risques. Le public s'est montré particulièrement enthousiaste et réceptif. Très certainement, la configuration de l'espace a aussi joué un rôle : cette salle n'a pas de scène à proprement parler, et les musiciens se trouvent à la même hauteur que le public, ce qui crée une proximité favorisant un lien plus direct avec l'auditoire.



Figura 8 : affiche du 3ème concert à l'espace Guiomar Novaes de la Sala Cecilia Meireles Le 10/11/22

Ces 3 représentations, aux conditions toutes différentes nous ont permis de confirmer et de noter l'efficacité de la formation, la fonctionnalité et la qualité des arrangements, et l'impact positif sur l'auditoire. Un répertoire, une performance ou le basson est protagoniste sans être intrusif afin ne pas occulter l'aspect premier d'un concert, qui doit être avant tout, à mon sens, diversifié pour procurer un moment agréable à l'auditoire et proportionnée des moments de réflexions, stimuler la curiosité, permettre l'introspection, valoriser la connaissance, faire découvrir de nouveaux horizons, le tout en essayant de ne rien imposer et laisser le spectateur libre de ces pensées et impressions.

J'ai pensé ce concert comme un voyage à travers le temps, l'espace et les émotions, avec des paysages sonores multiples, et différents chemins, avec ses pauses ses moments de contemplations, laissant l'auditeur libre d'approfondir le sujet, en veillant à ne pas lui imposé un flux d'informations trop massif. L'intention étant de stimuler la curiosité de l'auditeur de mettre à sa disposition les clés pour lui permettre de poursuivre ce chemin.

Les bienfaits de la musique sont nombreux, que ce soit par l'écoute ou par la pratique, comme, développer l'assiduité de l'apprentissage, le travail en collectivité, l'expression non verbale et bien d'autres domaines. Mon objectif n'est pas de démontré ces bienfaits mais de les faire découvrir et de les rendre accessibles.

J'ai conçu ce répertoire et cette formation comme une invitation, une proposition, laissant la liberté à chaque auditeur d'apprécier ou non, à sa manière. Mon intention, je dois

l'avouer, est d'aller à contre-courant d'une certaine tendance à proposer au public ce qu'il attend et qu'il connaît déjà, sans dénigrer ces pratiques, qui sont très répandues car très lucratives. Je veux simplement mettre en lumière un aspect très important de l'artiste et de l'art en général, qui est d'élargir les horizons, de questionner et de proposer ; libre à chacun par la suite d'y adhérer ou non et de se faire son propre avis.

3.2 LE DOCUMENTAIRE

Pour assister au documentaire cliquez [ici](#)

3.2.1 Structure du documentaire

La structure du documentaire reflète largement celle de cette dissertation. La première partie, l'argumentation ou le justificatif, est constituée des témoignages de personnes ayant un lien direct ou indirect avec le basson. La deuxième partie, la mise en pratique ou la création de contenu, présente les témoignages des membres du trio. Enfin, la troisième partie, le résultat, est constitué du concert au Théâtre Dulcina. Cette organisation parallèle entre la dissertation et le documentaire permet une cohérence narrative et une clarté dans la présentation des idées.

Dans le souci d'adopter une approche aussi éclectique que possible, j'ai réalisé des entretiens avec des personnes aux profils divers et variés, que j'ai eu l'occasion de croiser au cours de ma carrière. Parmi elles : un producteur musical et gestionnaire de studio de musique populaire, un compositeur de musique de film, un musicien et compositeur amateur, un médecin, musicien, habitué des rodas de samba, choro et bossa-nova, deux acteurs-chanteurs-musiciens à succès, et bien sûr les deux autres membres du trio. Toutes ces personnes ont, de près ou de loin, un lien plus ou moins étroit avec le basson.

Pour obtenir de bons résultats de recherche il est nécessaire de bien choisir les personnes à interroger sachant que dans la mesure du possible il est préférable que ces personnes soient déjà connues du chercheur. Ainsi lorsqu'il existe une certaine familiarité ou proximité sociale entre le chercheur et les personnes interrogées, ces dernières se sentent plus en confiance et à leur aise pour collaborer. (Bourdieu, 1999, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 76)

3.2.2 Conception et réalisation des entretiens

A la différence du questionnaire et des entretiens du 1^{er} chapitre, les personnes interrogées ici sont diverses et non spécialisé, cette approche a pour but de renforcer le

justificatif de mon sujet en assurant une représentativité plus large et plus inclusive des opinions et des perspectives.

« Il existe plusieurs formes d'interview utilisé dans les sciences sociales : l'interview structuré, semi-structuré, ouverte, avec des groupes cibles, histoires de vies et des interview projective. » (Boni, Quaresma, 2005)³⁸

Je me suis intéressé à deux formes qui me paraissent les plus adaptées à ma recherche, l'interview ouverte et l'interview semi-structuré.

Selon Minayo (1993, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 74) l'entretien ouvert est utilisé quand le chercheur veut obtenir le plus d'informations possibles sur un sujet donné du point de vue de l'interviewé et pour obtenir un maximum de détails sur le sujet en question. Elle est généralement utilisée pour la description de cas individuel, pour la compréhension de spécificités culturels de groupes déterminés et pour comparer divers cas.

Étant donné la diversité des personnes interrogées, je n'avais aucune idée précise de ce à quoi m'attendre ni des résultats que j'obtiendrais. Cette forme d'entretien ouvert me permettait de récolter un maximum d'informations que je pouvais ensuite trier et analyser. En intervenant le moins possible, je garantissais des témoignages authentiques et peu influencés. Les participants étaient entièrement libres d'aborder le sujet sous l'angle de leur choix, ce qui me permettait d'obtenir des raisonnements, des points de vue et des opinions auxquels je n'aurais pas pensé. De cette manière, je pouvais enrichir mon argument. C'est là tout l'intérêt de ce type d'interview.

L'entretien semi-structuré quant à lui combine des questions ouvertes et fermés ou l'interviewé a la possibilité de s'étendre sur le sujet proposé. Le chercheur suit une série de questions prédéfinies, en le faisant dans un contexte proche d'une conversation informel. Ce type d'entretien est surtout utilisé pour délimiter le volume d'informations afin d'obtenir un meilleur focus sur le thème et permettre d'atteindre les objectif préétablis. (Boni, Quaresma, 2005)³⁹

³⁸ As formas de entrevistas mais utilizadas em Ciências Sociais são: a entrevista estruturada, semi-estruturada, aberta, entrevistas com grupos focais, história de vida e também a entrevista projetiva. (Boni, Quaresma, 2005, p 72. Traduction libre de l'auteur)

³⁹ As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha "fugido" ao tema ou tenha dificuldades com ele. Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume das informações, obtendo assim um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados. (Boni, Quaresma, 2005, p 75. Traduction libre de l'auteur)

Ce type d'entretien me permettait d'assurer une trame commune et une cohésion entre les différentes interviews ainsi qu'avec le sujet principal. J'ai conçu un questionnaire simple et neutre, applicable à toutes les personnes interrogées, pour maintenir une structure uniforme à travers tous les entretiens.

Le principal avantage de l'entretien ouvert et de l'entretien semi-structuré, est que ces 2 techniques produisent un bien meilleur échantillon de la population cible. Il est en effet bien plus commun que les personnes acceptent de parler sur un thème particulier que de répondre à un questionnaire écrit, les résultats sont bien meilleurs en termes quantitatifs comme qualitatifs (SELLTIZ et alii, 1987, apud Boni, Quaresma, 2005, p.75)⁴⁰

La combinaison de ces deux méthodes m'a paru la plus adaptée au type d'entretien que je voulais réaliser et aux résultats que j'espérais ainsi obtenir.

En premier lieu, le choix d'une méthode ne doit pas être rigide mais rigoureuse, en d'autres termes, le chercheur n'a pas besoin de suivre une méthode de manière rigide mais qu'importe la méthode ou la combinaison de méthode qu'il utilise, il doit l'appliquer avec rigueur. » (Bourdieu, 1999, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 76)

M'inspirant de ces deux méthodes, j'ai réalisé ces interviews en utilisant une série de questions communes pour structurer l'entretien et introduire les différents thèmes. Cela permettait de donner un cadre aux participants tous en les laissant libres d'aborder les sujets de manière ouverte et spontanée, sans restriction. Je pouvais aussi intervenir au besoin pour approfondir un thème particulier et obtenir ainsi un maximum d'informations.

Voici les questions communes, posé à chaque interviewé :

- Comment et quand avez -vous découvert le basson ?
- Pouvez-vous décrire le basson, visuellement et auditivement ?
- Quels sont les points fort et points faibles du basson ?
- Qu'est-ce qui vous amené à choisir le basson pour votre projet ?
- Quelles étaient vos attentes ?
- Quel fut le résultat ?

⁴⁰ A principal vantagem da entrevista aberta e também da semi-estruturada é que essas duas técnicas quase sempre produzem uma melhor amostra da população de interesse. Ao contrário dos questionários enviados por correio que têm índice de devolução muito baixo, a entrevista tem um índice de respostas bem mais abrangente, uma vez que é mais comum as pessoas aceitarem falar sobre determinados assuntos. (SELLTIZ et alii, 1987, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 76. Traduction libre de l'auteur)

- Qu'est que le basson à amener ?
- Qu'est ce qui le différencie d'un instrument plus populaire ?
- Dans quel domaine le basson se démarque-t-il ?



Figura 9 : photo de l'entretien avec Ravel Andrade
Source : archive personnelle de l'auteur.

Goldenberg (1997, apud Boni, Quaresma, 2005, p. 78) signale que pour le bon déroulement et le succès d'une bonne interview il est nécessaire de créer une atmosphère amicale et de confiance, de ne pas entrer en désaccord avec le participant et de rester le plus neutre possible. Le chercheur doit montrer à la personne interrogée qu'il écoute son récit avec attention, il doit chercher à intervenir le moins possible pour ne pas interrompre le fil des pensées de la personne interrogée.

Fort de toutes ces informations et conseil, j'ai réalisé chaque entretien en laissant chaque intervenant discuter sur chaque sujet en essayant d'intervenir le moins possible, et en fonction des réponses, approfondi le sujet par des questions adapté à l'intervenant et au sujet abordé, sans jamais contredire la personne interrogée ou entrer dans un débat d'opinions.

3.2.3 Montage du documentaire

Avant le montage, il faut trier les images pour éliminer les propos redondants et sélectionner les arguments spécifiques à chaque interviewer. Une fois cette sélection faite, un

deuxième tri s'impose pour mettre les arguments en relations et faire apparaître une trame, à partir de cette trame qui se dessine, on peut déjà monter un squelette, comme expliquer dans le premier paragraphe, j'ai suivi dans les grandes lignes la structure de cette dissertation, ce qui m'a aidé dans la sélection des images

Le fait d'avoir réalisé les interviews à aider à avoir une notion de la globalité du projet, après avoir expliqué les axes principaux au monteur je lui ai laissé le soin du montage et la sélection des passages afin maintenir la pertinence d'un regard neutre et cohérent sur le sujet. Le fait qu'il soit non-musicien permet un certain recul et une cohérence dans la compréhension des arguments et le fil conducteur du documentaire qu'il m'est difficile de percevoir étant moi-même impliqué dans le contenu du documentaire, dans son idéalisation et sa conception. Ce regard m'était indispensable car mon objectif était de m'adresser à un public de connaisseur comme à un public néophyte. J'ai supervisé le tout pour m'assurer de la cohésion de l'ensemble et de la présence des moments et arguments clefs. Afin de donner du corps et de la crédibilité au documentaire, j'ai illustré d'archives personnelles les propos et le contexte de chaque intervenant.

J'ai dédié ce travail à deux personnes qui m'ont marqué et inspiré dans l'entreprise de ce projet. Alfredinho, propriétaire du bar "Bip Bip" à Copacabana, figure emblématique de la bohème carioca, est l'une de ces personnes. J'ai eu le grand plaisir de le rencontrer et de le fréquenter à mon arrivée à Rio. Sa grande générosité, son ouverture d'esprit et sa tolérance, ainsi que son dévouement aux causes sociales et à la musique, m'ont profondément inspiré et encouragé. C'est en participant aux rodas de samba au Bip Bip que j'ai découvert l'étendue du potentiel du basson dans la musique brésilienne, un univers toujours prêt à accueillir chaleureusement un nouvel instrument. J'ai pu constater l'enthousiasme qu'il suscite aussi bien chez le public que chez les musiciens. L'expérience m'a montré que le basson, loin d'être limité à son contexte traditionnel, peut trouver sa place et s'épanouir dans la riche diversité de la musique brésilienne.

L'autre personne à qui j'ai dédié ce travail est Airton Barbosa, que je n'ai pas eu la chance de rencontrer mais dont la vie et le dévouement à la divulgation de la musique de concert ainsi que son ouverture aux autres styles de musique m'ont beaucoup inspiré. Bassoniste, compositeur, producteur, directeur musicale, journaliste, membre fondateur du Quintette Villa Lobos, Airton Barbosa est pour moi un des pionniers dans l'émancipation du basson et la démocratisation de la musique de concert, il a ouvert de nouveaux horizons et repoussé les frontières de l'ignorance et des préjugés.

CONSIDERATIONS FINALES

Ce projet de recherche et de création musicale, que l'on peut considérer comme les prémisses d'une entreprise de plus grande envergure, a mis en lumière la richesse et la complexité d'un instrument souvent méconnu : le basson. À travers plusieurs étapes, allant de la justification de la recherche à la création artistique, j'ai pu identifier des éléments essentiels pour la conception d'arrangements spécifiques, conduisant à l'élaboration d'un concert "découverte" en cohérence avec les résultats obtenus. Ce travail, résumé dans un documentaire, vise à offrir une nouvelle perspective sur le rôle et le potentiel du basson dans le paysage musical brésilien actuel. Cependant, certains aspects pourraient encore être améliorés dans l'optique d'élargir ce projet, afin de le diffuser dans des lieux inattendus et d'étendre ainsi son impact, en ligne avec l'idée initiale de toucher un public plus vaste et diversifié.

Le choix du répertoire a été pensé comme une véritable invitation à découvrir la musique instrumentale, en mettant en lumière la diversité et l'universalité du langage musical. Les œuvres sélectionnées représentent une variété de styles, d'époques et de nationalités, offrant au public un voyage musical à travers différentes périodes et traditions. L'objectif est de révéler les particularités et les capacités expressives de chaque instrument, tout en enrichissant l'expérience auditive.

Cela dit, avec du recul, je pourrais éviter de jouer plusieurs œuvres d'un même compositeur afin de favoriser une plus grande diversité, tant au niveau des styles que des époques. Par exemple, mon répertoire actuel inclut trois mouvements d'une pièce de Villa-Lobos et deux pièces de Satie. En réduisant cela à une seule œuvre par compositeur, je pourrais intégrer des figures comme Mozart, compositeur incontournable et universellement reconnu, ou Beethoven. De plus, j'aimerais inclure Tom Jobim, un grand compositeur Brésilien, et maître de la bossa nova, un style instrumental actuellement absent de mon répertoire. Je pourrais aussi jouer le prélude de la partita pour flute de Bach utilisé dans un morceau de funk de MC Fioti, connu de toute la jeune génération, un pont idéal entre les époques et un exemple parfait de l'intemporalité et l'universalité de la musique. Il est néanmoins crucial de maintenir une cohérence dans l'ensemble du programme afin de ne pas surcharger l'auditeur d'informations musicales trop nombreuses.

En ce qui concerne la formation, initialement, le projet était prévu pour être exécuté en duo avec un violoncelle, il devait permettre d'interchanger les rôles mélodiques et de basse continue, illustrant ainsi la versatilité du basson. Cependant, certains arrangements pour duo ont montré leurs limites, notamment avec l'œuvre de Villa Lobos, en raison du manque de voix

harmoniques. Face à cette frustration, la formation a été élargie pour inclure un accordéon, inspiré par des expériences passées avec des adaptations musicales impliquant cet instrument. L'accordéon s'est avéré être un choix judicieux pour enrichir les possibilités harmoniques tout en restant mobile. Ce choix permet une plus grande diversité de répertoire, allant du baroque à la musique populaire brésilienne. L'accordéon, instrument populaire, s'intègre parfaitement dans ce projet éclectique, contribuant à associer musique classique et musique populaire. Ce changement de formation a non seulement résolu les problèmes initiaux, mais a également amplifié les moyens d'expansion du projet, offrant une multitude de nouvelles possibilités musicales. Cette nouvelle configuration, en alliant des instruments à connotations classiques et populaires, suscite l'intérêt et la curiosité. Il pourrait cependant y manquer des instruments plus aigus, comme le violon, la flûte ou encore la trompette, mais je perdrais alors la versatilité des instruments en cantonnant chaque instrument à une fonction particulière (basse, mélodie, etc.) peut-être pourrait ajouter ultérieurement des instruments de percussion comme le *pandeiro*, instrument très présent dans la musique brésilienne, mais dans le dernier concert, j'ai déjà ajouté des éléments percussifs en utilisant la caisse de résonance du violoncelle comme un *caixão*.

Dans la conception des arrangements, mon objectif principal est de mettre en valeur le dialogue entre les instruments, en soulignant leurs différences de timbres et leurs fonctions musicales afin de révéler toute la richesse de la diversité sonore. Chaque instrument peut tour à tour assumer des rôles d'accompagnement, de mélodie ou de contrepoint. Après une première élaboration des arrangements, des ajustements ont été faits en collaboration avec les musiciens pour corriger des erreurs, notamment celles liées aux spécificités techniques de l'accordéon, ce qui m'a conduit à apprendre sa notation particulière. Grâce à une étroite collaboration avec plusieurs accordéonistes, j'ai pu résoudre des questions d'harmonie, d'écriture et de notation.

Cependant, certains arrangements restent perfectibles, notamment ceux des œuvres de Villa-Lobos. Écrits à l'origine pour guitare, un instrument à cordes pincées, ces morceaux présentent une écriture très spécifique dont certaines subtilités m'ont échappé dans la transposition pour des instruments comme ceux du trio, à vent et à cordes frottées. J'ai également mentionné dans le chapitre consacré aux arrangements les difficultés rencontrées avec *Delicado* de Waldir Azevedo. Un autre exemple est celui de la pièce de Fauré : l'arrangement pour accordéon est à mon goût trop proche de l'original, et manque de la relecture créative que je souhaitais. La version avec piano me semble bien meilleure ; je pourrais envisager de retravailler la partie d'accordéon ou d'y intégrer une ligne pour le violoncelle.

Quant aux *choros* de Pixinguinha, il serait intéressant, après avoir exposé le contrepoint original, de créer un contrepoint spécifique au basson.

Les premières répétitions ont permis d'évaluer la cohésion des arrangements et de trouver l'équilibre au sein du trio. Quelques ajustements mineurs ont été nécessaires pour assurer cette harmonie, et l'implication des musiciens a été déterminante pour le succès de cette étape. Les trois représentations ont eu lieu dans des environnements variés, chacun apportant des défis acoustiques et logistiques uniques. Ces expériences ont confirmé l'efficacité de la formation et la qualité des arrangements, tout en démontrant un impact positif sur le public. Un point à améliorer serait les interventions parlées entre les œuvres. Il serait pertinent de concevoir un texte didactique, concis et précis, pour lier les pièces, guider l'auditoire et enrichir son expérience, tout en assurant la fluidité du concert.

Tous ces processus de recherche et de création m'ont permis de valider et de découvrir des concepts clés, dressant ainsi un panorama de la situation actuelle du basson au Brésil. Mais l'originalité et l'essentiel de mon projet repose avant tout sur le choix inattendu des lieux d'interprétation, du répertoire et de la formation, bien plus que sur l'exploration des possibilités du basson en tant que tel. On peut citer pour cela des musiciens talentueux qui redéfinissent avec brio l'instrument dans des contextes inattendus, comme au Brésil avec entre autres des bassonistes comme Alexandre Silvério, pour ses performances jazz au basson, Fabio Cury, dans la musique contemporaine brésilienne, Aloysio Fagerlande pour sa performance de mise en parallèle de la musique et de la littérature, et Jeferson Souza, dans la musique populaire brésilienne. En France, des figures telles que Pascal Galois en musique contemporaine, Marc Trénel dans la musique baroque et le rock métal, et Didier Malbec dans la musique manouche montrent également la diversité du basson. D'autres bassonistes internationaux, comme Ricardo Rapoport (France/Brésil) pour ses enregistrements de *choros* et ses compositions de musique populaire brésilienne, Sergio Azzolini (Italie) en basson baroque, et Paul Hanson (États-Unis) avec son basson électrique, enrichissent cette perspective. Il convient également de souligner l'apport exceptionnel du Quintette Villa Lobos, pionnier dans la diffusion et la démocratisation au Brésil de la musique instrumentale et du répertoire brésilien de concert, dont je me suis largement inspiré.

Jouer avec un trio intégrant un basson dans des espaces où l'on ne s'attendrait pas à rencontrer cette formation ouvre les portes vers un univers musical élargi. Cela permet non seulement de mieux faire découvrir cet instrument, mais aussi de montrer un bref aperçu de ses

nombreuses possibilités dont les limites sont chaque jour repoussées par ces bassonistes d'exception.

Ce travail représente la première étape d'un projet plus vaste visant à transcender les frontières musicales et culturelles en amenant le basson et la musique instrumentale dans des lieux inattendus, où pourtant la demande existe. Ce processus a renforcé mes convictions et mes intuitions tout en m'ouvrant de nouvelles perspectives. Mon objectif est de propager et de diffuser la richesse de la diversité culturelle à travers l'échange et la transmission, incarnés par le basson et la musique instrumentale, dans un pays qui illustre parfaitement cette diversité.

REFERENCES

ALBIN, Ricardo Cravo. Cravo Albin Dictionnaire De La Musique Populaire Brésilienne. 2021
Disponível sur : <http://dicionariompb.com.br/pagode/dados-artisticos>

BACH, J.S, *Suite I BWC 1007*, Bärenreiter. 1950. Basel
-*Le clavier bien tempéré*, prélude XII, Source : IMSLP

BELLAMY, Olivier, *Les Gnossiennes de Satie ont-elles sur vous un pouvoir hypnotique ?*
2020. Article disponible sur : <https://www.radioclassique.fr/histoire/oeuvres/les-gnossiennes-de-satie-ont-elles-sur-vous-un-pouvoir-hypnotique/> (consulté le 10 avril 2023)

BENON, Leonardo Bodstein, *O estilo interpretative de Waldir Azevedo: aspectos técnicos e expressivos*, Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, UNB, Brasília, 2017.

BODO KOENIGSBECK, *Bibliographie du Basson*, Ed Musica Rara. 1994, Paris

BONI, Valdete. QUARESMA, Sílvia Jurema. *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais*. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 no 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80 www.emtese.ufsc.br

NASCIMENTO, Lucas, Campelo do. *L'histoire et le contexte de l'accordéon dans le nord-est bresilien*. 2013. Disponível sur: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/9765/8/7.pdf>

Nova História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural – 1978 disponível sur <http://sonsdasesferas.blogspot.com/2019/09/jacob-do-banolim-e-o-choro-iv.html> (consulté le 10 avril 2023)

CARNEIRO, Raquel. QUARTETOS PARA FAGOTES DE FRANCISCO MIGNONE: propostas de edições crítica e prática. Tese de Doutorado. PPGM-UFRJ. Rio de Janeiro, 2021.

Encyclopédie Britannica, disponível sur : <https://www.britannica.com/topic/Trois-gymnopedies>

LAROUSSE, Dictionnaire de la musique, 2001

FAGERLANDE, Aloysio M. Rego. FRANCISCO MIGNONE: Música para fagote. Painel. Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória. 2015

- As Bachianas Brasileiras nº6 para flauta e fagote de Heitor Villa-Lobos : alguns aspectos interpretativos para o fagotista. Rio de Janeiro, Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia, 2012.

- Comunicação pessoal. Rio de Janeiro, 2022.

FAURÉ, Gabriel. *Pièce*, Transcription pour Basson avec accompagnement de Piano par Fernand OUBRADOUS. Édition Alphonse Leduc, 1920, Paris.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos - O Caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro : FGV, 2003

GRAHAM, Johnson. Notes rédigées, 2005. Disponible sur : https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W2862_GBLH1848316

GROVE. Dicionário Grove da música.

LOPEZ-CANO, Rubén. OPAZO, Úrsula San Cristobal. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España, Conaculta Fonca, esmuc (Escola Superior de Música de Catalunya), ICM (Grup de Recerca, Investigació i Creació Musicals). 2014.

MIGNONE, Francisco. *Modinha*, Partition originale pour Violoncelle et Piano. Édition E.S. Mangione Editor

MONTEVERDI, Claudio, *Concerto Duo Séraphim*, Partition originale extrait de *l'oratorio des vêpres à la sainte viergen*. Source : IMSLP

PEREIRA, Flavia. *As práticas de reelaboração musical*. Tese de Dotorado. PPGA-ECAUSP. São Paulo, 2011.

PIXINGUINHA. LACERDA, Benedito. *Naquele Tempo*. Irmãos Vitale S.A. Industria e Comercio, 1947, Rio de Janeiro

SANDRONI, Carlos. *Le Tresillo rythme et métissage dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle*. 2001. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>

SOUZA RIBEIRO, Guilherme. *Puxe o fole sanfoneiro, uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeon de 120 baixos*.

SPASIUK, Chango, entretien dans l'émission "Cada Noche", télévision publique argentine. 17 août 2017. Entretien disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=3oG5MAwsVdU&t=5s>

VILLA-LOBOS, Heitor. *Mazurka-choro*. éditions Max Eschig

-Suite Popular Brasileira, Solo Guitar. Revised and fingered by Mauro Henrique Pavanelli. Brasil, 2002. Disponible sur : https://musica.ufcg.edu.br/images/vestibular_partituras/Villa_Lobos__suite_popular_brasileira.pdf

WATERHOUSE, W. *The Bassoon*. London, U.K.: Kahn & Averill. 2003.

WILLIAMON, Aroon. *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. OXFORD. University Press, 2004, London

Acte d'approbation de notation standard, régie par l'Association Américaine d'Accordéonistes en 1938.

APENDICE A – AUTORISATION D'UTILISATION DU CONTENU DES ENTRETIENS AUDIOVISUELS

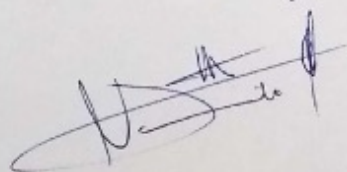
Ficha do(a) entrevistado(a)

Nome completo: IVAN FERREIRA DO NASCIMENTO
Atuação profissional: PROFESSOR DE MÚSICA (FAGOTE, PIANO, TEORJA) E MÚSICO FREELANCER
Projeto social onde ensina: GURI SANTA MARCELINA

Autorizo a utilização de minha entrevista em formato audiovisual, concedida a Simon Béchemin, em seu trabalho de mestrado no Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Data, local, nome completo e CPF.

Santo André, 02 de Julho de 2021.



Ivan Ferreira do Nascimento

CPF : 220.224.248-30

APENDICE B – AUTORIZATION D'UTILISATION DE L'IMAGE ET DE LA VOIX

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins de direito, autorizo o uso da minha imagem e voz para fins de divulgação e publicidade do trabalho artístico-cultural, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens.

As imagens e voz poderão ser exibidas: parcial ou total, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais com ou sem premiações remuneradas nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, fazendo-se constar os devidos créditos ao fotógrafo.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Rio de Janeiro, 17 de maio de 2024

Fernando Kahane Moura

Assinatura

Nome: FERNANDO KAHANE MOURA

RG: 04091173-9 CPF: 550056169-92

Telefones: (21) 25397631 Telefone2: (21) 993485920

Endereço: RUA MINISTRO PAUL FERNANDES 180/1507

Cidade: RIO DE JANEIRO Estado: RJ


TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins de direito, autorizo o uso da minha imagem e voz para fins de divulgação e publicidade do trabalho artístico-cultural, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens.

As imagens e voz poderão ser exibidas: parcial ou total, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais com ou sem premiações remuneradas nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, fazendo-se constar os devidos créditos ao fotografo.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

_____, ____ de _____ de 20



Assinatura

Nome: Ravel Andrade da Silva

RG.: 58500481 CPF: 023.177.180-04

Telefones: () 11 948178664 Telefone2: () _____

Endereço: Rua Marituba, 330, Itanhangá

Cidade: Rio de Janeiro Estado: RJ

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins de direito, autorizo o uso da minha imagem e voz para fins de divulgação e publicidade do trabalho artístico-cultural, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens.

As imagens e voz poderão ser exibidas: parcial ou total, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais com ou sem premiações remuneradas nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, fazendo-se constar os devidos créditos ao fotógrafo.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

RIO DE JANEIRO, 17 de MAIO de 2024


Assinatura

Nome: ARY CARVALHO DE MIRANDA

RG: 5228364 CM CPF: 419444377-70

Telefone: (21) 991210899 Telefone2: () _____

Endereço: RUA VISCONDE DE PIAJÁ 441 BP 102 - IPAQUEMA

Cidade: RIO DE JANEIRO Estado: RJ

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins de direito, autorizo o uso da minha imagem e voz para fins de divulgação e publicidade do trabalho artístico-cultural, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens.

As imagens e voz poderão ser exibidas: parcial ou total, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais com ou sem premiações remuneradas nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, fazendo-se constar os devidos créditos ao fotógrafo.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Rio de Janeiro, 17 de Maio de 2024

Jose Carlos Leite de Medeiros
Assinatura

Nome: JOSE CARLOS LEITE DE MEDEIROS

RG: 019.148.11-3 CPF: 061.015.187.87

Telefone1: (21) 9-9863.1022 Telefone2: () —

Endereço: Rua Barata Ribeiro, 189/1202

Cidade: Rio de Janeiro Estado: RJ


TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins de direito, autorizo o uso da minha imagem e voz para fins de divulgação e publicidade do trabalho artístico-cultural, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens.

As imagens e voz poderão ser exibidas: parcial ou total, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais com ou sem premiações remuneradas nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, fazendo-se constar os devidos créditos ao fotografo.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Rio de Janeiro, 17 de maio de 2024

Documento assinado digitalmente
 TIBOR GOMES FITTEL
Data: 17/05/2024 14:33:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura

Nome: Tibor Gomes Fittel

RG : 10862678-9 CPF : 055.243.417-58

Telefone 1 : (21)99224-0912

Endereço: Rua Buarque de Macedo 33 ap 102. CEP 22220-030 Flamengo

Cidade : Rio de Janeiro Estado : RJ