

## Musique « folklorique » et musique savante en Amérique latine. Entretien avec Isabel Aretz

Michel Plisson et Isabel Aretz

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1429>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994

Pagination : 229-243

ISBN : 2-8257-0503-9

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Michel Plisson et Isabel Aretz, « Musique « folklorique » et musique savante en Amérique latine. Entretien avec Isabel Aretz », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1429>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

---

## Musique « folklorique » et musique savante en Amérique latine. Entretien avec Isabel Aretz

Michel Plisson et Isabel Aretz

---

- 1 Isabel Aretz est née le 13 avril 1913 à Buenos-Aires. Compositeur et ethnomusicologue, elle obtint son diplôme de l'Ecole normale de musique de cette ville à 15 ans. Elle entre ensuite au Conservatoire national où elle travaille le piano et la composition avec Rafael González et Athos Palma. Après l'obtention de son diplôme en 1933, elle étudie l'ethnomusicologie avec Carlos Vega au Musée des sciences naturelles. En 1937, une bourse d'études lui permet d'aller au Brésil étudier avec Villa-Lobos. C'est en 1940 qu'elle effectue sa première mission de terrain qui lui permet de découvrir la musique traditionnelle du nord-ouest argentin, notamment dans les provinces de Tucuman, Catamarca, et surtout La Rioja. C'est à partir du travail effectué dans cette province qu'elle pourra obtenir son doctorat de musicologie en 1967.
- 2 En 1947, elle part pour le Venezuela rejoindre son mari, l'ethnomusicologue vénézuélien Luis Felipe Ramon y Rivera, avec qui elle continuera pendant des années ses recherches, parcourant le pays en tous sens. Outre ses compositions musicales, Isabel Aretz a publié de nombreux ouvrages et des monographies sur les musiques de tradition orale d'Amérique latine.
- 3 Isabel Aretz dirige actuellement la *Fundación de Etnomusicología y Folklore del Conac (FUNDEF)* qui dépend du Ministère de l'éducation du Venezuela. Située dans une grande demeure, sur une hauteur de Caracas, le FUNDEF fonctionne à la fois comme un musée, un centre de documentation et un institut de recherche. Cet organisme publie régulièrement des articles, des brochures ainsi que des disques de musiques traditionnelles, notamment de la partie caraïbe de l'Amérique latine.
- 4 Nous sommes dans la *quinta* d'Isabel Aretz, nommée « Vidalita »<sup>1</sup>, sur les hauteurs de Caracas. Un extraordinaire concert de grenouilles et de pluie battante tropicale sert de fonds sonore à cet entretien de fin d'après-midi humide d'août 1993 qui a lieu dans le

patio, près de la grande bibliothèque.

M.P.

Señora Doctora, quelle fut votre enfance musicale ?

Je suis née en plein centre-ville de Buenos-Aires. Mon père et ma mère jouaient du piano, parce que cela faisait partie de la bonne éducation. A cette époque, il n'y avait ni radio, ni télévision. Ils m'enseignèrent à jouer le piano d'oreille dès que j'eus quatre ans. Mais à huit ans, ma mère voulut me faire prendre des cours avec le professeur de musique de l'école qui était diplômé du Conservatoire Alberto Williams. Commencèrent alors, ces études horribles que l'on faisait à l'époque où l'on enseignait solfège, théorie, gammes au piano, etc. Plus du tout ce que l'on enseigne aujourd'hui aux enfants. Trois mois après, je m'aperçus que lorsque ma sœur et les autres enfants allaient jouer, je devais m'asseoir au piano et jouer. Cela ne me plut guère et je dis à ma mère que je ne voulais plus étudier. C'était le printemps ; ma mère me mit un chapeau, comme cela se faisait alors, et me dit « Allons à la maison du professeur voir ce qu'il dit ». Le professeur dit alors qu'il était fort dommage que j'arrête le piano car j'avais une bonne oreille. Nous revînmes à la maison ; ma mère me donna une bonne raclée et m'assit au piano. Elle me dit : « Maintenant tu étudieras, même si tu ne veux pas ! » Alors quand on dit maintenant que l'on ne doit pas punir les enfants, je ris beaucoup, car je dois ma carrière à cette fessée de ma mère.

Voilà l'histoire de mon enfance.

Fig. 1 : Isabel Aretz.



Photo : Michel Plisson.

Que faisaient vos parents ?

Mon père était commerçant et ma mère simplement maîtresse de maison. Nous avions nos amis, nous allions à Mar del Plata en été. Nous faisons partie de la classe moyenne. Mais j'avais un oncle médecin très riche qui aimait la musique et possédait un pianola. Il m'emmenait souvent dans sa propriété passer les fins de semaine. Lorsque je fus assez avancée dans mes études, il m'acheta un magnifique piano à queue Erard, ce qui me fit beaucoup progresser. Il me faisait jouer dans les réunions familiales et me poussa à la recherche car il voulait que j'étudie l'histoire de la musique argentine.

Aretz, c'est un nom de quelle origine ?

Je pense que c'est d'origine basque française. Mais j'ai également des ancêtres en Allemagne.

En préparant cet entretien, j'ai lu que vous étiez née en 1913 et que vous aviez reçu votre diplôme de l'Ecole normale de musique de Buenos-Aires en 1928, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans ?

Oui ! J'étais encore une enfant. Après sept ans d'études à l'Ecole normale de musique, on entra sur concours au Conservatoire national pour quatre ans d'études en classe de piano et encore quatre ans de plus pour la classe de composition. J'entrai en effet à quinze ans au Conservatoire.

Vous avez eu votre diplôme du Conservatoire national en 1933, c'est-à-dire à vingt ans, n'est ce pas ?

Oui. Je commençais alors une carrière de concertiste en donnant des récitals. Mais je m'intéressais à la composition musicale. Pour entrer en classe de composition, il fallait écrire une scène d'opéra, ce que je fis en m'inspirant de Rimsky-Korsakov, d'autres élèves choisissant plutôt Verdi. Pourtant, en intégrant la classe de composition, je me posais la question : Vais-je toujours rester un compositeur de style européen ? Je suis en Amérique pourtant ! Un jour, ma mère me signala que la presse indiquait une conférence sur la musique des Incas que donnait un certain Carlos Vega<sup>2</sup>. « Pourquoi n'y vas-tu pas ? » me dit-elle. A cette conférence, une jeune fille jouait une mélodie inca sur un petit orgue. Je notais par écrit la musique. A la fin de la conférence, Carlos Vega s'approcha de moi et, constatant que je m'intéressais à cette musique, me proposa de lui rendre visite au Musée des sciences naturelles, rue Perú. « Vous pourrez écouter les collections que j'ai enregistrées dans le nord-ouest argentin, au Pérou et en Bolivie » me dit-il. Je me rendis au Musée et cela m'intéressa tellement que je commençais à étudier le folklore<sup>3</sup> et l'ethnomusicologie.

Ce fut le coup de foudre avec le pentatonisme<sup>4</sup> ?

Oui. Nous étions formés à l'école européenne. Je jouais en répertoire les Préludes de Debussy, les œuvres de Scriabine, Mompou, Stravinsky, la difficile sonate de Paul Dukas que m'enseignait mon maître Rafael González, qui fut un grand pianiste. Lorsque j'arrivai au *Gabinete de musicología indígena* – ce n'était pas encore l'*Instituto de Musicología* – je n'avais encore jamais écouté cette musique. Je me dis « Il y a au moins trente bons pianistes en Argentine. Vais-je être la trente-et-unième ? » Cela n'avait aucun sens. J'arrêtai alors le piano et la carrière de concertiste et me consacrai à l'ethnomusique.

En décembre 1940 je fis mon premier voyage de terrain avec une bourse de la *Comisión de cultura de Argentina* au sud de l'Argentine, chez les *Araucanes*, ensuite au Chili, puis en

Bolivie, au Pérou, dans le Chaco paraguayen et aussi en Uruguay. On m'engagea également pour recueillir la musique traditionnelle de Tucuman.

Avec Carlos Vega, nous étudions beaucoup la musique médiévale, et en particulier la transcription des *Cantigas*<sup>5</sup>. Carlos Vega était l'héritier d'un arabisant espagnol qui lui légua tous ses documents. Nous, les élèves de Vega, transcrivions les *Cantigas*. Cela me fut très utile pour recueillir ensuite les chants populaires.

Jacques Chailley s'occupait également des *Cantigas*.

Oui. Il y avait plusieurs musicologues qui travaillaient dessus. A part les *Cantigas*, je me consacrais à l'étude de la musique argentine, des Mapuches du Chili, des Chancas du Pérou, des Quechuas et des Aymaras de Bolivie. J'ai toutes les collections de ces musiques et je les ai utilisées dans mon livre *Sintesis de la etnomúsica en America latina*<sup>6</sup>. En 1945, j'intensifiais mon travail sur Tucuman, j'écrivis le livre. L'idée de l'université de Tucuman qui m'avait engagée pour ce travail, était de recueillir la musique des régions dont Juan Alfonso Carrizo avait étudié la poésie. Comme il ne recueillait pas les chants, je devais enregistrer cette musique du nord-ouest argentin. Je visitai ainsi les provinces de Tucuman, un peu Catamarca et surtout la Rioja.

En 1946, en revenant d'un voyage dans cette dernière province, je trouvai un jeune homme à la porte de L'Institut. C'était Luis Felipe<sup>7</sup> que l'on me présenta comme le meilleur élève de Carlos Vega. Nous devînmes très amis. Je lui enseignais beaucoup de choses car j'avais déjà de nombreuses années d'expérience. Luis Felipe retourna au Venezuela en décembre 1946, quand Juan Liscano venait juste de créer, en octobre, le *Servicio de investigación folklóricas nacionales*.

Qui était Juan Liscano ?

Liscano était une grande figure au Venezuela. grand écrivain et poète, il était également homme politique. Il travaillait sur les racines populaires du Venezuela et cherchait des collaborateurs. Luis Felipe lui présenta mon livre sur la musique de Tucuman en Argentine. Il dit : « Il faut amener cette femme ici ». « C'est ma fiancée » répondit Luis Felipe. Nous nous mariâmes cette même année et commençâmes un travail ethnomusicologique au Venezuela. Nous allâmes partout. Pour la première fois s'effectuait un travail de terrain dans l'intérieur du pays car jusqu'alors personne ne savait qu'il existait une *música folklórica* au Venezuela.

A cette époque, que pensaient les milieux cultivés, académiques, de la *música indígena* et *folklórica* ?

En Argentine, il y a peu d'Indiens ; seulement les *Araucanes* au sud et un peu au nord du pays, dans la province du Chaco et de Misiones. En revanche, on a toujours donné beaucoup d'importance à la *música folklórica*. Au Venezuela, c'était autre chose. Liscano fut le premier. En 1948, il prépara un grand festival pour la « *toma de mando* » de Romulo Gallegos. Il fit venir à Caracas des groupes de musiciens de l'intérieur que nous autres avions connus et les gens de Caracas se rendirent compte pour la première fois qu'il y avait une musique traditionnelle dans l'intérieur du pays, qu'il y avait un *folklore* vénézuélien.

Luis Felipe et moi nous revînmes en Argentine, où nous restâmes pendant quatre ans de 1948 à 1952. On nous offrit alors de diriger un orchestre. Luis Felipe s'en chargea. Il fonda un orchestre pour *Radio Splendid*, une radio nationale. Nous préparions le

matériel d'orchestre et nous jouions de la musique latino-américaine, en partie savante et écrite, car nous avions une formation de compositeur.

Quel type de musique latino-américaine jouait l'orchestre ?

De la *música folklórica* bien instrumentée pour orchestre, mais pas encore avec les instruments typiques. A cette époque, cela se faisait avec les instruments de l'orchestre européen.

Un peu comme Andrés Chazarreta<sup>8</sup> ?

Non. Lui, était un musicien populaire. Il n'y avait pas de partition dans son orchestre. Il réunissait des musiciens qui jouaient d'oreille.

Cette musique de Luis Felipe se joue encore ?

Il fonda ici à Caracas un *orquesta típica nacional* qui répétait chaque semaine. Mais en Argentine, cet orchestre disparut quand nous revînmes au Venezuela. Au demeurant, en Argentine, il y a un grand sentiment de ce qu'est la musique nationale. On enseigne la *música folklórica* dans les écoles, les instruments sont pratiqués, les enfants savent jouer le *bombo*<sup>9</sup>, savent comment accompagner une *zamba*, une *chacarera*, un *gato*, un *trunfo*<sup>10</sup>.

Fig. 2 : Luis Felipe Ramon y Rivera et Isabel Aretz



Photo : Michel Plisson.

En 1947, on enseignait déjà le *folklore* dans les écoles en Argentine ?

Oui, bien sûr. Depuis les années vingt. Cela vient du Docteur Ricardo Rojas qui d'ailleurs fut mon professeur de littérature argentine à l'Université de Buenos-Aires. Depuis 1920, il s'effectua une grande opération pour recueillir la poésie populaire dans tout le pays qui mit même à contribution les maîtres d'école. Certains envoyèrent des merveilles. Plusieurs de ces poésies continuent à être enseignées à l'école primaire. Dès 1940, on

enseignait la *música folklórica* dans les écoles. En 1948 on fonda la *Escuela de danzas folklóricas nacionales* à Buenos-Aires.

Juan Perón eut-il un rôle particulier ?

Cela vient de plus loin.

Parce que beaucoup de gens disent que...

Je ne sais... Les musiciens vont toujours vers les politiques... Quoiqu'il en soit, les gens apprenaient les *danzas folklóricas*, notamment les enfants, et ceci même à Buenos-Aires. Et jusqu'à aujourd'hui, il y a un réel sentiment nationaliste de la musique. Je soutiens que pour travailler la musique du futur, il faut connaître ses propres traditions nationales. L'Europe a grandi de ses traditions. Lorsqu'à la Renaissance, on passa à l'écriture musicale, les musiciens s'inspirèrent de la tradition orale. Je pense que l'on doit faire la même chose en Amérique. Nous avons des traditions encore vivantes, amérindiennes (*indígenas*) et *folklóricas*. Nous avons les deux racines. Nous pouvons nous en inspirer avec toutes les techniques de musique contemporaine.

Quel type de musique harmonisait Luis Felipe ? des *yaravies* du Pérou ?

Nous harmonisons la musique que nous recueillions. On l'arrangeait pour orchestre en conservant le rythme, l'harmonie ; il y avait de tout : *huayno*, *yaravi*, *cueca*, *trunfo*, *tonadas chilenas*, *pericon*<sup>11</sup> de l'Uruguay, afin de toucher tous les publics. Le public académique pouvait écouter cette musique. Le grand public également. Cela passait à la radio. Les concerts passaient seulement à la radio. Lorsque nous revînmes à Caracas en 1952, Luis Felipe créa la *orquesta típica nacional* avec ce modèle qui joua d'ailleurs quelques pièces du répertoire que nous avions à Buenos-Aires. Nous créâmes alors un répertoire vénézuélien.

Carlos Vega est un personnage important pour l'ethnomusicologie latino-américaine. Malheureusement son œuvre est peu connue en France. Ses livres sont difficiles à trouver. Le Musée d'ethnographie de Genève possède quelques-uns de ses ouvrages. Pourriez-vous nous parler de lui comme personne, comme professeur et comme chercheur ?

Carlos Vega fut un maître en plusieurs disciplines. Mis à part son travail sur les *Cantigas*, il recueillit la *música folklórica* d'Argentine et d'autres pays également. Il était né à Cañuelas, Province de Buenos-Aires. Il avait étudié la guitare avec un grand maître. Quand je le connus il travaillait au musée des sciences. Il était l'assistant de Ricardo Rojas en littérature et en musique. Il était autodidacte, mais très intelligent. Il avait lu beaucoup et était au courant de tout. C'était un homme polyvalent ; il ne parlait aucune langue étrangère, mais dominait parfaitement la littérature espagnole et, surtout, avait une oreille extraordinaire. Il transcrivait la musique d'oreille très bien et rapidement. Il écoutait un guitariste dans la campagne et pouvait aussitôt transcrire sa musique. A mes débuts, j'avais beaucoup de peine à en faire autant. Même si j'étais compositeur, je ne comprenais pas encore très bien cette musique et je ne parvenais pas à l'écrire à la volée, du premier jet.

- 5 Carlos Vega inventa une méthode pour écrire la musique de tradition orale qu'il nomma *fraseología*<sup>12</sup> qui simplifiait l'écriture, ce qui était très utile. Mais cela me compliqua beaucoup les premières années, notamment en ce qui concerne le chiffrage des mesures qu'il utilisait. J'ai des compositions à moi avec le chiffrage de Carlos Vega : le 4/8 , le 2/4, la croche comme unité, etc. A mon avis, c'était une erreur, car une chose est le rythme, autre chose est la mesure ; mais la *Fraseología* lui servit beaucoup ainsi qu'à Silvia, sa

future femme qui était pianiste. Elle phrasait comme l'indiquait Véga, et elle interprétait très bien. Elle vint d'ailleurs ici, au Vénézuéla, lorsqu'elle cessa de vivre avec lui.

Pourquoi Carlos Vega aimait-il tant la *música folklórica* ?

Dans son village natal, à Cañuelas, les *payadores*<sup>13</sup> existaient encore. Il s'éduqua musicalement avec eux depuis l'enfance. Je me souviens que ses parents étaient de braves gens de la campagne. Vega pensait qu'il avait besoin de moi pour transcrire sa musique. Ce n'était pas vrai. Il transcrivait très bien tout seul. De plus, il écrivait très bien et était bon poète. Avec une bonne plume et une bonne oreille, il pouvait très bien travailler. Maintenant il faut dire que ses théories sur le folklore étaient discutables. Je polémique avec lui ; il se fâchait, disant que je ne défendais pas sa théorie. Pour sûr, il y avait certains aspects de sa théorie avec lesquels je n'étais pas d'accord.

Quelle était sa théorie sur le folklore ?

Sa théorie de base était la « descente » de la musique des « classes hautes » aux « classes basses » de la société. Je pense en effet qu'il y a une « descente » lorsque la mode passe de la ville à la campagne et dans les provinces, mais la *música folklórica argentina*, selon moi, ne fut pas une « descente » des classes sociales élevées aux classes sociales basses. Mieux encore, l'homme *criollo* de l'intérieur du pays qui vivait dans une maison de pisé ou de *caña* vint à la ville et se logea dans une maison urbaine. Ce n'était donc pas que la *música folklórica* était « descendue » dans les classes sociales plus populaires ; cet homme « était » le peuple et il vint à la ville. Aujourd'hui encore nous avons du folklore dans nos salons. Au Vénézuéla, les gens mangent des *arepas* et pratiquent beaucoup de folklore à la maison sans même savoir jusqu'à quel point. Mon mari mange différemment de moi qui suis Argentine. Il mange sa nourriture et je mange la mienne.

Je devrais ressortir toutes ces théories de Carlos Vega et publier un livre. J'ai ici toutes les œuvres de Carlos Vega. J'ai beaucoup travaillé sur sa *Fraseología* et crois en son système. Je ne crois en revanche pas à sa numérotation. Mais il voyait la phrase musicale très clairement, et ses transcriptions étaient toujours très bonnes.

Pouvez-vous développer d'autres aspects de la théorie de Carlos Vega ?

Il faudrait que je reprenne tout ceci... J'ai ma propre théorie sur le folklore. Aujourd'hui, les sociologues ont abandonné le terme « folklore » pour « *cultura popular* ». Je pense que c'est une erreur. Le « folklore » est un des aspects de la culture populaire qui contribue à l'identité de la culture nationale d'un pays que nous devons développer comme les pays d'Europe développèrent la leur.

Que pensez-vous de la manière d'écrire la musique traditionnelle argentine ? La plupart du temps on l'écrit en 6/8. Certains disent que c'est mal car alors la quatrième croche tombe sur le temps, alors qu'elle est jouée à contre-temps par le *bombo*. Faudrait-il donc l'écrire en 3/4 ?

Quelquefois il y a la birythmie : 3/4 en haut et 6/8 en bas, ou alors il y a l'alternance du 6/8 et du 3/4. Cela est un vrai problème pour travailler. Par exemple, le *merengue* vénézuélien que l'on joue à Caracas. Lorsque je suis arrivée au Vénézuéla, j'étais alors pianiste, je jouais des *merengues*, mais rien ne sortait. On me disait que je ne l'avais pas dans l'oreille, jusqu'au jour où l'on me le donna écrit en 5/8, et alors oui, c'était le *merengue*. Avant, on me donnait un triolet + deux croches à deux temps et je faisais ainsi :



mais cela ne faisait pas *merengue*. Ce sont en fait cinq croches :



sans oublier, bien sûr, d'accentuer la dernière croche.

Quelle est selon vous l'origine du *merengue caraqueño* ?

C'est une question pour mon mari Luis Felipe, qui étudie à fond ce type de problème. C'est sa spécialité. Dans ce domaine, je me réfère à son travail.

Vous avez travaillé également avec Villa-Lobos. Pourriez-vous évoquer votre rencontre avec cette grande personnalité de la musique ? Que pensez-vous de l'homme, du compositeur, du maître ?

Je vais vous raconter comment cela se passa. Lorsque j'étais encore élève au Conservatoire national en composition, Villa-Lobos vint à Buenos-Aires. Nous autres, les élèves, avons une revue, *Crótalos*, et nous allâmes le voir pour une interview. Il y avait dans cette entrevue plusieurs jeunes qui jouaient des instruments. Villa-Lobos demanda : « l'un d'entre vous est-il compositeur ? les garçons – j'étais la seule femme – répondirent « Isabel ». « Ah, très bien, asseyez-vous au piano et jouez ! » Je jouai mon *Alma curu* au piano. C'était une mauvaise pièce, mais je l'ai gardée en souvenir... elle fut même publiée ! Villa-Lobos écouta et me dit : « Je vous attends demain matin à dix heures avec toutes vos compositions ». J'arrivai le lendemain avec ma sonate pour piano en mi majeur qui durait quarante-cinq minutes et était le travail de ma deuxième année de conservatoire. Je me souviens que j'avais introduit un élément qui ressemblait à du Scriabine. Le jury m'enleva alors un point en me disant que si je continuais ainsi, je déferais tout ce que mes maîtres m'avaient appris. Villa-Lobos écouta la sonate entièrement et à la fin me dit : « Vous avez une bourse pour venir étudier avec moi au Brésil ». En fait je ne partis au Brésil que plus tard, en 1937.

A ce moment, Villa-Lobos effectuait la grande révolution musicale du Brésil. Il mit à la retraite tous les professeurs de musique – y compris les jeunes – qui n'étaient pas compétents. Il ne garda que les bons professeurs. Il forma un grand chœur de centaines de professeurs à qui il enseignait la musique et le chant choral pour que l'enseignement musical au Brésil s'unifie.

Je ne comprends pas très bien. Il mit les professeurs à la porte ?

Il les mit à la retraite, même les jeunes : « Allez-vous en ! ». Ce fut une chose incroyable. C'était Villa-Lobos ! Ensuite, à chaque fois que Villa-Lobos allait en Argentine, puis lorsqu'il vint au Venezuela, il voulait toujours entendre ce que j'avais composé.

Il aimait vos compositions ?

Oui. Il les aimait beaucoup. Il fut très serviable comme professeur, et comme ami aussi. Voilà l'histoire de Villa-Lobos !

Le grand écrivain cubain Alejo Carpentier dit dans un de ses livres : « L'homme n'est rien ; l'important, c'est l'œuvre ». Que pensez-vous de cela ?

**Je pense que ce qui reste de l'homme, c'est l'œuvre ; et si elle ne reste pas, c'est qu'elle ne valait pas grand chose.**

Quelles sont pour vous les relations entre musique traditionnelle et musique savante ? En Europe de l'Est, les compositeurs de musique savante, tels Moussorsky, Bartok, Kodaly, s'inspirèrent beaucoup de la musique populaire et la revalorisèrent, s'appuyant notamment sur les travaux d'ethnomusicologues comme Constantin Brailoiu ; en Espagne et en France également, avec des gens comme Vincent D'Indy ou Déodat de Severac. N'y a-t-il pas en Amérique latine, où la musique est si présente, une relation intense entre musique savante et musique traditionnelle ?

**Non. Je ne le pense pas. Le musicien académique argentin a toujours tourné le dos à la musique traditionnelle.**

Par exemple, Ginastera<sup>14</sup> et même Guastavino<sup>15</sup> qui pourtant composèrent des œuvres d'inspiration *folklórica* ?

**Ginastera fut mon condisciple en classe de composition. Nous étions amis. Il étudia avec Carlos Vega. Il avait une base de musique traditionnelle. Mais beaucoup d'autres compositeurs reprennent seulement d'oreille. Ils reprennent une *vidalita*, un *tango*, etc. Je pense que l'ethnomusicologie doit être étudiée sérieusement, comme l'harmonie ou le contrepoint.**

En Argentine, il y a une coupure très grande entre compositeurs académiques et musiciens traditionnels. Les compositeurs classiques s'inspirèrent peu de la musique traditionnelle ; ainsi Lopez Buchardo ou Alberto Williams. Je parle de formes traditionnelles comme *carnavalito*, *bailecito*, *huella*, *chacarera*, *gato*<sup>16</sup>, etc. telles qu'ont pu les jouer Manuel Gomez Carrillo<sup>17</sup> ou Andrés Chazarreta dans les années vingt.

**Exact. Au Vénézuéla, le compositeur connaît quelquefois la musique traditionnelle de sa province ou de son village natal, cela ne veut pas dire qu'il connaisse tout le folklore du Vénézuéla !**

Ne pensez-vous pas que les compositeurs latino-américains actuels devraient s'inspirer de la musique traditionnelle et aussi de l'énorme documentation réunie par Carlos Vega et vous-même en Argentine, de Luis Felipe, et également de vous au Vénézuéla et du travail de Lauro Ayestarán<sup>18</sup> en Uruguay ?

**Si ! Mais pour cela, il faudrait qu'il y ait des professeurs d'ethnomusicologie dans les conservatoires. Mais comme on ne donne aucune valeur à la musique traditionnelle... C'est un cercle vicieux. Maintenant seulement, au Vénézuéla, on commence à s'en rendre compte, surtout après la publication de mon livre sur la musique des Amérindiens, la musique préhispanique, qui est différente de la *música folclórica*. Non pour jouer le folklore ou la musique des Indiens de la Forêt, mais pour prendre des éléments et donner une couleur *venezolana*, latino-américaine à la musique.**

Au Brésil, Villa-Lobos s'inspira beaucoup du folklore ?

**Villa-Lobos disait : « Le folklore, c'est moi ! ». Lorsque je le connus, il vivait dans une petite maison située dans une ruelle où les enfants jouaient sur le trottoir et chantaient des *rondas infantiles*. Villa-Lobos écoutait ces chansons toute la journée. A cette époque, les enfants chantaient encore ces chansons-là. Il s'inspira également de la musique autochtone amérindienne. Le jour où j'arrivai au Brésil, il déclara le jour férié, et m'emmena à Tiyuca pour que je voie ce qu'était la forêt amazonienne.**

Le cas est très différent en Argentine ?

Oui. En Argentine il n'y eut pas de Villa-Lobos. Il y eut un Ginastera, mais après...

Il y avait un rejet total de la musique traditionnelle, n'est ce pas ?

Je me souviens que mon professeur d'harmonie et de composition, le maître Athos Palmas disait que c'était un grand dommage que je laissasse le piano et que je me misse à étudier la musique traditionnelle.

Un jour, j'allai à Paris et j'emmenai avec moi une de mes compositions qui s'appelle *Yekuana*<sup>19</sup> à une tribune de compositeurs. Après avoir écouté mon œuvre, ils me dirent : « Enfin un compositeur qui ne nous copie pas ! »

Il me semble en effet que la force de Villa-Lobos est d'avoir associé des éléments de musique savante avec des éléments propres à la musique populaire brésilienne.

Il prit beaucoup d'éléments du folklore. Lui et Vega furent mes deux influences majeures. Par les recherches de terrain, Vega me fit connaître toute la musique du pays, et Villa-Lobos m'enseigna : « "prenez" du folklore ! ».

Ne pourrait-on pas concevoir un enrichissement mutuel en Amérique latine entre musique savante et musique traditionnelle ?

Lorsqu'on commença à utiliser en Occident le système de notation encore en vigueur aujourd'hui, même s'il est très discuté, les compositeurs purent enfin écrire de la musique et créer de grandes formes. Alors la musique se sépara de celle qui vient du fond des âges, de la musique orale. D'un côté la musique académique se développe, et de l'autre la musique de tradition orale se perpétue. C'est celle-ci qui arrive dans notre pays. Les Européens ont éliminé la musique de tradition orale et ont développé la musique savante. En fait, nous, en Amérique latine, nous sommes en train de redécouvrir notre tradition orale.

N'y a-t-il pas une ethnomusicologie d'urgence à pratiquer en Amérique latine ? J'ai lu dans votre livre que vous-même aviez enregistré des musiques qui déjà n'existent plus aujourd'hui.

Je pense en effet que le plus important aujourd'hui pour nous, Sud-Américains, c'est de développer l'ethnomusicologie. Il y a des pays qui ont conservé dans leur tradition populaire des musiques de l'époque coloniale. Domenico Zipoli s'établit au XVIII<sup>e</sup> à Cordobá en Argentine. Mais ici, au Venezuela, nous n'avons rien de tel. En revanche, il y a les musiques amérindiennes. Je considère que les musiques amérindiennes d'Amérique constituent un vivier incroyable. Pour cela j'ai créé en 1982 cet orchestre qui s'appelle ODILA, avec l'idée d'utiliser les quelque mille instruments que nous avons en Amérique et dont beaucoup d'exemplaires existent au FUNDEF. Quant au répertoire, nous le tenons des enregistrements que nous faisons au FUNDEF.

Cette démarche d'ODILA est très intéressante pour la partie caraïbe de l'Amérique latine, surtout avec l'énorme fonds de documentation sonore du FUNDEF que l'orchestre peut utiliser. Ainsi, hier soir, lors du concert d'ODILA, l'un des musiciens interpréta magnifiquement un chant à *cappella* recueilli à Cuba auprès d'un vieux paysan.

Oui. Ce sont de très bons musiciens.

Vous tentez avec ODILA une sorte de réconciliation entre la musique traditionnelle et la musique savante ?

Exactement !

J'aurais encore beaucoup de questions à vous poser, mais pour ce soir, on peut peut-être en rester là. Merci, Señora Doctora.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- 1952, *El folkore musical argentino*. Buenos-Aires : Ricordi America.
- 1957, *Manual de folklore venezolano*. Caracas : Ediciones des Ministerio de Educación.
- 1977, *América latina en su música (relatora I. Aretz)*. Paris : Unesco.
- 1978, *Música tradicional de la Rioja*. Caracas : Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore. Biblioteca INIDEF.
- 1983, *Síntesis de la Etnomúsica en América latina*. Armitano : Monte Avila Editores.
- 1991, *Música de los Aborígenes de Venezuela*. Caracas, Armitano FUNDEF-CONAC.

## Œuvres musicales

Les compositions d'Isabel Aretz comportent environ une cinquantaine d'œuvres écrites pour voix solistes, piano, chœur et orchestre, auxquelles il faut ajouter ses arrangements de musique populaire pour orchestre. Nous n'en citons ici que quelques unes.

- 1931, *Sonata para piano*, en Mi major.
- 1933, *Alma curu*, pour piano.
- 1954, *Tres preludios negros*, pour piano.
- 1957, *Tocuyana*. Suite de ballet pour voix et orchestre.
- 1972, *Yekuana*, pour huit voix, orchestre et bande magnétique (commande des Swingle Singers).
- 1972, *Padre Libertador*. Choral symphonique pour récitant, solistes vocaux, orchestre symphonique et bande magnétique.

## NOTES

1. Vidalita : nom d'un genre musical traditionnel du nord-ouest argentin.
2. Carlos Vega : Ethnomusicologue argentin (1898-1966), qui fut le premier à recueillir et à étudier de façon systématique la musique argentine de tradition orale. Il laissa une œuvre considérable qui, quoique discutable aujourd'hui sur certains aspects, n'en reste pas moins indispensable pour l'étude de la musique traditionnelle latino-américaine. L'intégralité de sa bibliographie a été publiée dans la revue *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* N° 6. Buenos-Aires. 1966-1967.
3. Isabel Aretz emploie le terme de folklore ou *música folklórica* qui est le terme que l'on utilise partout en Amérique latine pour désigner la musique traditionnelle métisse. Le terme en français renvoie à un autre type de musique.

4. Echelle de sons la plus répandue dans les cultures amérindiennes des Andes.
5. *Cantigas* ou *Cantares de loor de Sancta Maria* ainsi dénommées par Alphonse X de Castille dit le Sage dans son testament de 1284. Recueil de poésie musicale mesurée comprenant plusieurs centaines de mélodies, l'un des plus importants manuscrits musicaux du moyen-âge.
6. Voir bibliographie.
7. Luis Felipe Ramon y Rivera, ethnomusicologue vénézuélien, futur époux d'Isabel Aretz. Né à San Cristobal (Vénézuéla) en 1913, L. F. Ramon y Rivera est décédé le 21 octobre 1993.
8. Andres Chazarreta : musicien autodidacte originaire de Santiago del Estero (Arg.) qui, dans les années 20 se produisit avec son groupe de musique traditionnelle à Buenos-Aires.
9. *Bombo* : grand tambour traditionnel argentin.
10. Genres musicaux/chorégraphiques traditionnels d'Argentine.
11. Autres genres musicaux traditionnels d'Amérique latine.
12. « La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Fraseología : proposición de un nuevo método para la escritura y analisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular (con 717 ejemplos musicales) ». Dos tomos : Buenos-Aires. Instituto de Literatura argentina. Imprenta de la Universidad 1941.
13. Payador : poète itinérant s'accompagnant à la guitare. Très souvent, le payador improvise les paroles du texte poétique.
14. Alberto Ginastera (1916-1983) : Professeur de composition au Conservatoire de Buenos-Aires. Auteur de musique instrumentale et de ballets tel *Estancia* crée en 1952.
15. Carlos Guastavino : Né en 1914 à Santa Fé. Compositeur et professeur de piano et d'harmonie au Conservatoire de Buenos-Aires.
16. Voir note N° 10
17. M. Gomez Carrillo : pianiste originaire de la province de Santiago del Estero qui, avant la Seconde Guerre mondiale, édita des partitions de musique traditionnelle du nord-ouest argentin.
18. Lauro Ayestaran (1913-1966) : Ethnomusicologue uruguayen. D'abord journaliste musical, il étudia ensuite la musicologie et fut l'élève de Carlos Vega. Il recueillit beaucoup de musique traditionnelle dans son propre pays. Parmi son œuvre importante signalons *La música en el Uruguay. Vol 1* (818 p.). Ed. Servicio oficial de difusión radio eléctrica. Montevideo. 1953.
19. Yecuana : Œuvre pour 8 voix, orchestre et cinq magnétophones composée en 1972.