

# Le rapport entre la musique contemporaine vénézuélienne dite « savante » et les musiques populaire et folklorique

## The Relationship between Venezuelan Contemporary Music of the so-called 'Learned' Tradition and Popular Folk Music

Alfredo Rugeles

Volume 17, Number 2, 2007

Plein sud : Avant-gardes musicales en Amérique latine au xx<sup>e</sup> siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016838ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016838ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rugeles, A. (2007). Le rapport entre la musique contemporaine vénézuélienne dite « savante » et les musiques populaire et folklorique. *Circuit*, 17(2), 43–53. <https://doi.org/10.7202/016838ar>

Article abstract

In this article, the composer and conductor Alfredo Rugeles shows that the relationship between so-called learned contemporary music and popular folk music is a highly concrete reality in Venezuela.

After having recalled the major currents in the history of composition in his country, the author cites many examples of collaborations between composers of arts music and popular music performers. He makes a list of major composers in Venezuela, classifying them by the generation, or the school or stylistic movement to which they belong. Rugeles also depicts the current situation by describing the different educational institutions and professors through which young composers receive their education, as well as the different festivals in which their works are presented to the public.

# Le rapport entre la musique contemporaine vénézuélienne dite « savante » et les musiques populaire et folklorique

Alfredo Rugeles (traduit par Yves St-Amant)

Pour comprendre le rapport qui existe entre les musiques populaire et folklorique, d'une part, et la musique contemporaine vénézuélienne, d'autre part, il nous faut remonter aux origines mêmes de la musique de notre siècle, et en particulier aux débuts de la musique dite « savante » au Venezuela. Afin de nous situer avec précision dans le temps, nous tracerons un bref historique qui s'étendra de l'époque coloniale jusqu'à nos jours.

## Historique

Notre pays est éminemment musical et ce phénomène fait que la musique est présente d'une manière ou d'une autre dans toutes les régions qui le composent. Depuis l'époque coloniale, la musique a eu sa place dans la société vénézuélienne, et vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a connu un processus naturel qui l'a fait passer de l'église aux salons pour parvenir finalement aux salles de concert. Ainsi, nous pouvons observer que la musique sur laquelle on peut danser, donc des formes comme la danse, la contredanse, la polka, le menuet, la mazurka et la valse ont été introduites et utilisées par nos compositeurs. La valse, qui bien sûr trouve sa source dans la tradition européenne, acquit une personnalité spécifique, en particulier sur le plan rythmique : elle combinait les rythmes binaires et ternaires, ce qui la distinguait radicalement de la valse européenne. Depuis lors, on l'a appelée « valse vénézuélienne », bien qu'elle ait conservé la structure harmonique et formelle héritée des normes de la tradition européenne. La valse vénézuélienne a été, dans le domaine de la musique dite savante, le genre qui,

1. Le *joropo* est la danse nationale du Venezuela.

2. Chant de Noël.

au XIX<sup>e</sup> siècle, s'est rapproché le plus du mode d'expression national. Puis cette forme commence à perdre son caractère populaire, sa « grâce créole simple et allègre », et se met à revêtir un caractère de pièce de concert et à se développer surtout dans le répertoire de la guitare classique.

Ainsi, vers le troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, il convient de mentionner des auteurs de valse célèbres comme Federico Villena (1835-1899), Teresa Carreño (1853-1917), Rogelio Caraballo, Ramón Delgado Palacios (1867-1902) et Sebastián Díaz Peña (1844-1926), avec sa célèbre *Maricela*. Déjà, au début du XX<sup>e</sup> siècle, se distinguent les valse de Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954), connu grâce à son *joropo*<sup>1</sup> *Alma Llanera*, extrait de la zarzuela du même nom, Francisco de Paula Aguirre, auteur du populaire *Dama Antañona*, Federico Vollmer (1834-1901) et son *Jarro Mocho*, Augusto Brandt (1892-1941), Simón Wohnsiedler, Laudelino Mejías avec son *Conticinio*, etc. À part la valse, on peut souligner l'importance que prennent la chanson romantique vénézuélienne, l'*alguinaldo*<sup>2</sup>, des rythmes et des airs nationaux issus du folklore et qui ont inspiré nos compositeurs. C'est la période romantique par excellence, avec de la musique qui correspond en particulier au développement d'œuvres pour piano, auxquelles s'ajoutent chansons, fantaisies et rhapsodies basées sur des thèmes empruntés à des opéras.

Les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> correspondent à une période de décadence dans la formation et la qualité des musiciens. Mais 1919 marque le début d'un renouveau et les musiciens sortent de cette longue léthargie. Les principaux promoteurs de cette première étape de renouvellement sont José Antonio Calcaño (1900-1978), Juan Bautista Plaza (1898-1965), Miguel Angel Calcaño (1904-1958), Juan Vicente Lecuna (1891-1954) et Moisés Moleiro (1904-1979).

Il convient de signaler que la génération qu'on a appelée « génération des compositeurs nationalistes » a trouvé une figure paternelle en Vicente Emilio Sojo (1887-1974), un compositeur qui, sans être jamais sorti du Venezuela, se forma en autodidacte et accomplit surtout un important travail de créateur et de pédagogue. Il fonda également l'Orfeon Lamas en 1928 et l'Orchestre symphonique du Venezuela en 1930, le premier chœur mixte et le premier orchestre du pays, par qui furent créées de nombreuses œuvres de compositeurs vénézuéliens déjà mentionnés et des élèves les plus doués de Sojo lui-même.

Cette génération de compositeurs formés sous sa tutelle à l'École de musique « José Angel Lamas », a été baptisée « École de Santa Capilla ». Parmi eux, on compte entre autres Antonio Estévez (1916-1988), Angel Sauce (1911-1995), Evencio Castellanos (1915-1984), Gonzalo Castellanos (1926), Inocente Carreño (1919), Antonio Lauro (1917-1986), Carlos Figueredo (1919-1986), Blanca Estrella

(1913-1987), José Clemente Laya (1913-1981), Modesta Bor (1926-1998), José Luis Muñoz (1928-1982) et Raimundo Pereira (1927-1996).

Bien qu'ils n'aient pas été élèves de Sojo, d'autres compositeurs jouèrent eux aussi un rôle important dans le développement de cette étape du mouvement initial : Prudencio Esaa (1891-1971), Eduardo Plaza (1911-1980), Rházes Hernández López (1918-1991), Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993), Isabel Aretz (1909-2005), etc.

À partir de 1930, le répertoire interprété, tant par l'Orfeón Lamas que par l'Orchestre symphonique du Venezuela, fut constitué d'œuvres des auteurs vénézuéliens que nous venons de mentionner. La caractéristique et le style musical de ces œuvres est qu'elles comportaient toutes des traits fortement nationalistes. Notons également la forte influence exercée par le madrigal italien, reconnaissable à l'emploi du contrepoint imitatif. Cependant, comme l'affirmait Antonio Estévez, « ces chansons et madrigaux vénézuéliens mêlaient les techniques européennes épurées à des éléments poétiques et musicaux empruntés à notre tradition et à notre folklore, cherchant ainsi à produire une musique universelle ».

Cette étape de l'histoire de la composition au Venezuela peut être située avec précision dans le temps : elle débute en 1923, quand Sojo écrivit sa *Messe chromatique* (*Misa cromática*). C'est également l'année où Juan Bautista Plaza revint au pays, après avoir étudié à Rome, et devint l'un des principaux administrateurs de ce mouvement de renouveau. Avec le nationalisme comme bannière, un courant musical allait naître dont l'objectif principal et le modèle d'expression étaient l'utilisation consciente des éléments vernaculaires. Une meilleure connaissance de l'environnement musical se développa, ainsi que les moyens techniques qui permirent de concrétiser objectivement certains éléments caractéristiques de la musique du pays. Le mouvement généré durant cette période propulsa, sans aucun doute, la musique savante du Venezuela à un haut niveau.

En 1961, eut lieu la première de *Casualismos* de Rházes Hernández López, œuvre qui marqua le début au Venezuela de ce qu'on a appelé l'« avant-garde musicale ». Cette œuvre est basée sur un jeu libre avec les éléments de la musique dodécaphonique : traitement athématique de la forme, absence de toute volonté descriptive, anecdotique ou schématique ainsi que de sentimentalisme mélodique ou harmonique, recherche de la sonorité parfaitement pure. Ainsi, cette pièce marque la première intention qu'on puisse signaler au Venezuela d'une utilisation des nouveaux procédés de composition et des techniques pratiquées en Europe depuis le début du siècle.

En 1965, grâce à l'initiative du Dr Inocente Palacios, fut créé le Studio de phonologie musicale de l'INCIBA<sup>3</sup>. C'est là qu'Alfredo Del Mónaco (1938)

3. Institut national de la culture et des beaux-arts.

produisit ses premières œuvres électro-acoustiques : *Cromofonías I* (1967) et *Estudio Electrónico I* (1968).

En 1966, eut lieu le III<sup>e</sup> Festival latino-américain de musique. Plusieurs des œuvres présentées au cours de ce festival faisaient montre de l'utilisation de techniques avant-gardistes et de conceptions formelles qui n'avaient pas été abordées par l'« École de Santa Capilla », ce qui ne manqua pas de provoquer une réaction de rejet chez plusieurs.

Au milieu des années 1960, on peut parler d'une nouvelle génération de compositeurs formés eux aussi à l'École de Santa Capilla, une génération postérieure à celle dont nous venons de parler. En font entre autres partie : José Antonio Abreu (1939), Alba Quintanilla (1944), Francisco Rodrigo (1938), Luis Morales Bance (1945) et Federico Ruiz (1948).

En 1968, le compositeur gréco-vénézuélien Yannis Ioannidis (1938) s'installa à Caracas et réussit à rassembler autour de lui un groupe de jeunes étudiants en composition. Ioannidis apportait avec lui de précieuses et stimulantes informations sur les techniques et esthétiques de l'avant-garde européenne. Sa position sur la musique, qui impliquait un compromis intellectuel et philosophique face à la création artistique et à ses répercussions sociales, ouvrit de nouvelles perspectives à la musique vénézuélienne. Ses cours de composition ne se limitaient pas seulement à l'aspect musical mais abordaient également des thèmes de culture générale, ce qui ouvrit énormément les horizons et perspectives de ses jeunes élèves. Parmi les compositeurs qui ont étudié la composition avec Ioannidis, on compte : Federico Ruiz (1948), Emilio Mendoza (1953), Servio Tulio Marín (1947), Alfredo Marcano Adrianza (1953), Ricardo Teruel (1956), Carlos Duarte (1957-2003), Paul Desenne (1959) et Alfredo Rugeles (1949).

Après Ioannidis, le compositeur uruguayen Antonio Mastrogiovanni (1936) arriva au Venezuela en 1974 et réunit autour de lui un nouveau groupe d'étudiants en composition. Il dispensait son enseignement au Conservatoire J. J. Landaeta, où, en 1987, cinq de ses élèves obtinrent un diplôme de maîtrise en composition. Parmi eux : Juan Francisco Sans (1961), Miguel Astor (1958), Víctor Varela (1955) et Juan de Dios López (1962).

En 1988, Juan Francisco Sans remplaça Mastrogiovanni comme professeur de composition au Conservatoire Landaeta et parmi les diplômés de sa classe, mentionnons les noms de Roberto Cedeño (1965), Fidel Rodríguez (1961) et Josefina Benedetti (1953).

Les nouvelles générations ont reçu leur formation auprès de différents maîtres qui ont occupé des postes de professeurs au sein de diverses institutions de Caracas. Ainsi, au Iudem (Instituto Universitario de Estudios Musicales), ils

ont pu étudier auprès des compositeurs Blas Emilio Atehortúa (de Colombie), Beatriz Bilbao, Federico Ruiz et Ricardo Teruel (du Venezuela); à la chaire de composition Antonio Estévez, auprès du professeur Juan Carlos Núñez et, à la maîtrise en composition créée en 1998 à l'Université Simón Bolívar, auprès des compositeurs Diana Arismendi, Adina Izarra et Emilio Mendoza. Il est important de souligner également le rôle de l'enseignement privé et des cours spéciaux donnés à la maîtrise de l'UCV (Universidad Central de Venezuela) par le professeur Alfredo Del Mónaco. Parmi les nouveaux noms qui commencent à se distinguer, mentionnons entre autres ceux de Luis Alejandro Alvarez, Leonidas D'Santiago, Wilmer Flores, Tito Nava, Albert Hernández, Ryan Revoredo, Harold Vargas et Icli Zitella.

Par ailleurs, il est important de citer les noms de compositeurs qui se sont signalés dans le milieu artistique vénézuélien et qui, pour une raison ou une autre, ne font partie d'aucune des écoles mentionnées précédemment — bien qu'ils aient pu avoir des contacts sporadiques avec celles-ci — ou qui ont reçu toute leur formation à l'extérieur du Venezuela : en Amérique latine, aux États-Unis ou en Europe. Ainsi, citons les noms d'Alfredo Del Mónaco (1938), Diógenes Rivas (1942), Juan Carlos Núñez (1947), Gustavo Matamoros (1957), Adina Izarra (1959), Alvaro Cordero (1954), Eduardo Kusnir (1939), Julio D'Escriván (1960), Beatriz Bilbao (1951), Ricardo Lorenz Abreu (1961), Alonso Toro (1963), Mercedes Otero (1953), Jacky Schreiber (1961), Diana Arismendi (1962), Manuel Sosa (1967), Alfonso Tenreiro (1976), Efraín Amaya (1959), Marianela Machado (1954), Arcángel Castillo (1959), Diego Silva (1954), etc.

Cependant, bien qu'un grand nombre de jeunes compositeurs de talent vivent présentement au Venezuela, relativement peu de choses sont faites pour diffuser leur musique. Généralement, leurs œuvres sont données dans le cadre de séries spéciales de concerts, lors de festivals comme le Festival latino-américain de musique de Caracas qui, de 1990 à 1998, a eu lieu chaque année, et depuis, a lieu tous les deux ans; au Forum des compositeurs des Caraïbes; à l'occasion du Festival A Tempo; et grâce à l'initiative de quelques interprètes et groupes de chambre d'un haut niveau artistique et technique qui s'en sont chargés et ont pris comme bannière la musique nouvelle en tant que base fondamentale de leur démarche musicale. Malgré ces efforts isolés et fragmentaires, le répertoire de musique contemporaine ne fait généralement pas partie de la programmation habituelle de nos orchestres, ensembles de chambre, chœurs et solistes. D'autre part, la situation des compositeurs vénézuéliens continue d'être très « romantique ». La plupart du temps, ils écrivent pour les archives, pour leurs tiroirs, et leurs œuvres, quand elles sont exécutées, n'ont droit qu'à une création et ne sont plus jamais entendues.

De même, du point de vue économique, il est impossible de vivre de la composition au Venezuela. Pour survivre, la grande majorité des compositeurs se consacre à l'enseignement, joue d'un instrument, dirige un chœur ou un orchestre, compose de la musique de films ou de documentaires, écrit de la musique pour des publicités, et des jingles pour la télévision et la radio. Les compositeurs ne reçoivent pas non plus d'appui affirmé et décidé de la part des autorités gouvernementales. Il n'y a pas de projets de commandes sauf de temps à autre, de façon sporadique. Il n'y a pas de politique de soutien à la création musicale et les concours nationaux de composition ont presque tous disparu. Cependant, à partir de 2005-2006, l'Université Simón Bolívar, le Iudem et l'Orchestre symphonique municipal de Caracas, parmi d'autres institutions, ont recommencé à établir des concours de composition qui sont très importants pour la création vénézuélienne.

Tout n'est cependant pas négatif puisque, ces dernières années, quelques entreprises privées ont commencé à commander des œuvres et à produire des disques compacts. De même, des universités — comme l'Université Simón Bolívar — ont produit des CD comprenant des œuvres de professeurs qui y enseignent la composition. Les Jeunesses musicales, avec l'appui du Conseil national de la culture (Conac) et de commanditaires privés, ont également produit une série de disques présentant des œuvres de jeunes compositeurs vénézuéliens.

La musique des compositeurs vénézuéliens de la génération actuelle est très variée et témoigne d'une grande pluralité de styles. Les jeunes compositeurs ont développé différentes tendances esthétiques, ce qui, d'une certaine manière, stimule la liberté ainsi que la fragmentation et la diversification du panorama de la création musicale au Venezuela. Si les compositeurs de la soi-disant école nationaliste ou « École de Santa Capilla » tendaient tous à l'unification d'un style esthétique spécifique, cela ne se produit pas ici. Car il règne de nos jours une grande diversité et une liberté esthétique qui font que la musique que nous écoutons aujourd'hui se caractérise par des éléments musicaux appartenant à des courants tels le minimalisme, la nouvelle simplicité, le postmodernisme, le dodécaphonisme, la libre atonalité, la musique aléatoire, la nouvelle complexité, le néoromantisme, le néoclassicisme et jusqu'à une sorte de style composite, si l'on peut dire.

### **Collaborations**

Comme exemple des tendances actuelles, j'aimerais souligner le fait que, ces dernières années, au Venezuela, le travail accompli par certains compositeurs de musique savante en étroite collaboration avec des interprètes de musique populaire a été important et très fructueux. La compositrice Adina Izarra a

travaillé de façon intensive avec Luis Julio Toro, flûtiste de renommée internationale qui partage ses activités professionnelles entre la musique nouvelle et l'Ensemble Gurrufío, un groupe qui se consacre à la diffusion des musiques populaire et folklorique vénézuéliennes dans des arrangements réalisés par les membres de l'ensemble eux-mêmes. Caractérisée par une virtuosité exceptionnelle et une dextérité extraordinaire, leur musique évolue selon un nouveau concept qui, tant au plan harmonique que rythmique, a renouvelé la musique vénézuélienne et lui a ouvert de nouvelles perspectives. C'est ainsi qu'Izarra, en collaboration avec Toro, a écrit *Plumismo* (1986), *Querrequerres* (1989), *El Amolador* (1992) et *Carrizos* (1994), œuvres dont les titres évoquent des chants d'oiseaux — auxquels se joint son perroquet — qui constituent l'environnement sonore de la majeure partie des œuvres de l'auteure. Leur concerto pour flûte et cordes «*Pitangus Sulphuratus*» (1987), basé sur le chant ou cri d'un oiseau très commun au Venezuela, le «*crstofué*», en offre un autre exemple. Tout comme le coucou, le *crstofué* dit son propre nom, et ses cris sont ici perçus comme un leitmotiv qui se combine à l'atmosphère des différentes sections du concerto. Une de ces sections — qui se réfère à proprement parler à un élément populaire — est basée sur le *merengue*, une danse typique de Caracas, écrite normalement en 5/8 mais notée en 11/16 dans la partition.

De même, en collaboration avec son mari, l'éminent guitariste Rubén Riera, spécialiste de la musique nouvelle qui joue également de la musique populaire, Adina Izarra a composé *Desde una ventana con los* (1989) et le concerto pour guitare et orchestre de chambre (1991), dans les premier et dernier mouvements duquel elle exploite de nouveau le rythme du *merengue* vénézuélien, l'amenant à une virtuosité d'une grande difficulté technique. Il faut signaler une autre de ses œuvres, *Margarita* (1991), pour mezzo-soprano, flûte, hautbois, synthétiseur, harpe et contrebasse, sur des textes de Rubén Darío, œuvre dans laquelle le *merengue* est suggéré et son rythme transformé au moyen de déplacements, augmentations et diminutions des formules rythmiques.

Un autre compositeur, Paul Desenne, également violoncelliste de grande réputation, a écrit de la musique en se basant sur l'élément rythmique du *merengue*, la *guasa* et le son du *quitiplás* afro-vénézuélien, un instrument de percussion fait de petites pièces de bambou frappées contre une surface dure et dont on joue d'habitude en trio. Le motif principal du *quitiplás* est une structure qui se maintient toujours en 6/8. Dans *Juegos Transchamánicos* (1989) pour trois violoncelles, Desenne évoque l'interrelation de figures réalisées lors de l'interprétation du *quitiplás*, bien que son intention «*ne soit pas de les transcrire mais de développer une fantaisie autour de ces textures caractéristiques et d'élargir les horizons de ce type d'ensemble de chambre*».



4. Rythme de danse le plus populaire de Colombie.

Son disque *Tocatas Galeónicas* comprend une série d'œuvres pour violoncelle et ensemble instrumental dans lesquelles il réussit à obtenir un son à la fois très particulier et très vénézuélien. Une autre œuvre de Desenne, son *Tríptico* (1995) pour flûte et guitare, renvoie à l'utilisation de l'élément populaire. Les sections sont intitulées : 1) *Bossanovals*, combinaison de *bossa-nova* et de *valse* ; 2) *Recuerdos de Venosa* (Souvenirs de Venosa), caractérisés par un humour typiquement vénézuélien et qui font référence au langage de Carlo Gesualdo da Venosa ; 3) *Kumbiología*, combinaison de *cumbia*<sup>4</sup> et de *biología*.

Son *Pizzi-Quitiplás* (1989), œuvre pour trois violoncelles gravée, comme tout ce disque, sans montage de pistes, sur le vif et en direct, transpose dans l'univers des cordes frappées et frottées tout le jeu magique d'un *quitiplás* imaginaire et le souffle de la *guarura* (trompette de coquillage marin), conduisant la danse rituelle vers les bananeraies plongées dans la nuit, alors que dans les mystérieuses flaques d'eau le reflet des étoiles se mêle au chant des grenouilles.

Pour sa part, le saxophoniste et compositeur vénézuélien Alonso Toro a écrit de la musique de chambre et des œuvres électroacoustiques qui se caractérisent par leur humour. Parmi ses œuvres électroacoustiques, on peut citer *La Cumbia del Loro*, *Chancho mix* et *No me perdonan*. Dans cette dernière œuvre s'impose le rythme du boléro, âme de la culture des Caraïbes. L'humour de Toro se manifeste par l'utilisation d'un discours de l'ex-président Carlos Andrés Pérez comme base mélodique ; il le traite afin d'obtenir une diction rythmique du texte associée au fond musical, sans altérer cependant ni le son de la voix ni la substance du discours.

Enfin, j'aimerais mentionner deux de mes œuvres qui contiennent des éléments de musique populaire : *Tanguitis* (1984), pour piano seul, est un tango dont le titre fait référence à ce qu'on pourrait presque qualifier de maladie du tango, à la passion que suscite cette danse argentine. Le langage mélodique et harmonique combine la tonalité au dodécaphonisme, à un certain humour sophistiqué et à une évidente diversité stylistique, au chromatisme et au diatonisme, et jusqu'à une citation de l'accord de *Tristan et Isolde* de Wagner en guise de conclusion. De même, dans mon *Oración para clamar por los oprimidos* (1989), écrite sur de la poésie de mon père, Manuel Felipe Rugeles, pour mezzo-soprano, flûte, hautbois, harpe, synthétiseur et contrebasse, je combine des rythmes afro-caraïbes et des techniques de composition contemporaines. Les fragments du poème, qui est d'une grande liberté métrique et dans lequel abondent images de la nature et métaphores, s'intègrent à la riche combinaison instrumentale et donnent sa forme à la pièce qui se caractérise par des sections bien définies : des solos tout en lyrisme et en virtuosité, et des sections où se combinent les rythmes et timbres de l'ensemble.

## Institutions, festivals et tendances actuelles

L'Institut universitaire d'études musicales (IUDEM) a produit une nouvelle génération de compositeurs qui ont reçu leur formation auprès de maîtres comme Miguel Astor, Beatriz Bilbao, Alfredo Rugeles, Federico Ruiz, Ricardo Teruel, le compositeur uruguayen Antonio Mastrogiovanni et le compositeur colombien Blas Emilio Atehortúa, dont les cours de composition et d'analyse ont contribué à la formation de ces jeunes qui choisissent de compléter une licence en composition en tant qu'étudiants de cette institution. Parmi eux, mentionnons les noms de Luis Alejandro Alvarez, Orlando Cardozo, Arcángel Castillo Olivari, Jorge Castillo, Antonio Giménez, Albert Hernández, Tito Nava, Carlos Pino et Harold Vargas.

La musique chorale vénézuélienne possède actuellement d'importants représentants, par exemple en la personne du maestro Alberto Grau qui, par ses activités d'enseignement, a également formé de jeunes compositeurs comme Andrés Barrios, César Alejandro Carrillo, Oscar Galián, Miguel Angel Santaella.

Dans le domaine de la création musicale, il y a des figures que nous pourrions qualifier d'indépendantes. Formés à différentes sources, ces compositeurs sont en partie autodidactes et on ne pourrait les classer à l'intérieur d'une catégorie spécifique. Citons les noms de Simón Alvarez, María Luisa Arencibia, Luis Felipe Barnola, Alexander Berti, Carlos Duarte, Fidel Orozco, César Iván Lara, Alex Rodríguez, Edgar Saume, Gilmer Vanegas et Diego Rafael Silva Silva, dont l'œuvre se caractérise par un syncrétisme qui associe tantôt des éléments folkloriques à des tournures empruntées au jazz, tantôt des harmonies dissonantes ou des mélodies modales à des éléments rythmiques reconnaissables et de grande virtuosité.

Il est important de faire mention de la représentation dont a bénéficié le Venezuela sur le plan international grâce à la présence de la Société vénézuélienne de musique contemporaine (SVMC) au sein de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC-ISCM) durant les Journées mondiales de la musique. Durant ces festivals, les œuvres de compositeurs comme Diana Arismendi, Alfredo Del Monaco, Adina Izarra, Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles, Víctor Varela, Francisco Zapata Bello et Oswaldo Torres ont été interprétées en Allemagne, en Autriche, en Corée, aux États-Unis, au Danemark, en Grèce, en Hollande, à Hong Kong, en Israël, au Japon, au Luxembourg, en Roumanie et en Suède par de prestigieux solistes et groupes internationaux. Izarra et Rugeles ont également eu l'honneur d'être élus membres du Comité exécutif de la SIMC et ont pu assister à ces festivals ainsi qu'aux assemblées générales de la Société internationale en tant que délégués officiels. Présentement,

le compositeur Emilio Mendoza est membre du Comité exécutif de la SIMC que nous venons d'évoquer.

La chaire latino-américaine de composition musicale « Antonio Estévez », qu'occupe le professeur Juan Carlos Núñez, a également contribué à la formation d'une nouvelle génération de compositeurs qui comprend entre autres Luis Alejandro Alvarez, Leonidas D'Santiago, Wilmer Flores et Adrián Suárez. Alvarez et Suárez ont poursuivi leurs études en Allemagne.

La maîtrise en composition de l'Université Simón Bolívar, où enseignent les compositeurs Diana Arismendi, Adina Izarra et Emilio Mendoza, a permis d'approfondir les connaissances, de mettre à jour les informations et de développer encore davantage la créativité de compositeurs comme Luis Alejandro Alvarez, Francisco Díaz, Leonidas D'Santiago, Wilmer Flores, Albert Hernández, Raúl Jiménez ainsi qu'Eduardo Lecuna, Harold Vargas, Ricardo Teruel et Yoly Rojas.

Pour sa part, le compositeur Diógenes Rivas continue d'organiser le Festival A Tempo qui a présenté, outre ses œuvres — caractérisées par une esthétique définie comme la « nouvelle complexité » —, des ateliers de composition dirigés par le compositeur italien Antonio Pileggi. De ces ateliers émergent de jeunes compositeurs comme René Alvarez, Marianela Arocha, José Baroni, Agapito Galán, David Núñez Añez, Ryan Revoredo, Pedro Simón Rincón, Iclí Zitella, qui se distinguent par leur talent et par l'utilisation des techniques nouvelles, et ont bénéficié de lectures de leurs œuvres récentes. Ce festival est également important dans la mesure où il présente des compositeurs et des groupes musicaux de l'avant-garde européenne qui mettent à jour nos connaissances des nouvelles tendances esthétiques contemporaines. Le Festival A Tempo est l'une des rencontres annuelles de la création musicale dont l'axe fondamental est la musique contemporaine — autour de cet axe se déploient différents courants des arts : peinture, poésie, narration — et dont l'objectif principal est la diffusion du répertoire musical contemporain et des idées de notre temps.

Les festivals latino-américains de musique ont également contribué à poursuivre le travail amorcé par le Festival latino-américain de musique de Caracas organisé par le Dr Inocente Palacios et qui a eu lieu en 1954, 1957 et 1966. En 1990, grâce à l'initiative du Conseil national de la culture, du Conseil interaméricain de musique (CIDEM) de l'OEA<sup>5</sup>, du Convenio Interorquestal Venezolano<sup>6</sup> et de la Fundación Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, l'idée de faire renaître ce festival qui avait connu un vif succès fut reprise. Dès 1991, avec l'appui des institutions mentionnées précédemment et de nombreux autres organismes culturels des domaines public et privé, la Fundación Circuito Sinfónico Latinoamericano Simón Bolívar, sous la direction artistique du

5. Organisation des États américains.

6. Regroupement d'orchestres du Venezuela.

compositeur et chef d'orchestre Alfredo Rugeles et la direction exécutive de la compositrice Diana Arismendi, a assumé la responsabilité de poursuivre l'organisation de ce festival jusqu'à aujourd'hui. La quatorzième édition du festival a eu lieu du 19 au 28 mai 2006.

Ce festival invite les compositeurs les plus remarquables d'Amérique latine et fait interpréter leurs œuvres par nos meilleurs instrumentistes et ensembles musicaux. De plus, les créateurs participent activement aux tables rondes qui proposent, entre autres thèmes, la discussion des diverses tendances esthétiques qui existent actuellement dans le domaine de la composition en Amérique latine. On a en outre pu compter sur la présence prestigieuse d'un groupe choisi de compositeurs, interprètes, musicologues et critiques provenant d'Amérique latine ou d'ailleurs dans le monde. Ce festival a contribué à présenter successivement des œuvres d'auteurs vénézuéliens de toutes tendances et styles en plus des œuvres des compositeurs latino-américains les plus représentatifs, ce qui a donné lieu à des échanges, publications, éditions de partitions et de disques qui diffusent et font connaître sur la scène internationale le vaste et riche répertoire réalisé par nos créateurs au cours des dernières années.

D'autre part, il est important de signaler que ce festival a institué le paiement des droits d'auteur et d'exécution des œuvres interprétées durant l'événement, établissant ainsi un précédent dans le milieu de la création musicale au Venezuela.

En conclusion, nous pouvons dire qu'au Venezuela, la création musicale est passée par une multitude de tendances et que sa plus grande force et sa caractéristique sont la pluralité et la variété de styles. Disposant des outils nécessaires tant pour l'exploration des différents courants de l'avant-garde que pour la recherche aux sources de leur folklore, les compositeurs ont produit une musique aux esthétiques des plus diverses, une musique ouverte, libre et sans préjugés, qui s'ouvre sur de vastes perspectives et offre de nombreuses possibilités de développement. Les nombreux exemples cités montrent, de toute évidence, que le rapport entre musique populaire et musique contemporaine dite savante est une réalité bien concrète en nos pays, une réalité pouvant mener à une nouvelle rencontre avec notre propre langage créatif, à la recherche — tellement rebattue — de notre identité et de nos racines, contribuant à nous rapprocher à nouveau du public et, enfin, en tant que moyen de communication supplémentaire (à la fois attrayant et pas du tout à dédaigner), une réalité pouvant ouvrir aux prochaines générations de nouveaux sentiers pour la composition.

(Caracas, avril-mai 1997/Fribourg, 15 mai 1997, Institut für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg; Foro de Compositores del Caribe (Forum des compositeurs des Caraïbes), Guatemala. Mise à jour : décembre 2006.)