HAL
open science

Analyse du discours musical d'Antônio Carlos Jobim : les spécificités d'une modernité

Joandre Rodriguez Dias de Camargo Rodrigues Dias de Camargo

To cite this version:

Joandre Rodriguez Dias de Camargo Rodrigues Dias de Camargo. Analyse du discours musical d'Antônio Carlos Jobim : les spécificités d'une modernité. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II; Universidade federal da Bahia, 2012. Français. NNT : 2012TOU20129 . tel-01347176

HAL Id: tel-01347176

https://theses.hal.science/tel-01347176v1

Submitted on 21 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par : Université de Toulouse II - Le Mirail
en cotutelle avec
Université Fédérale de Bahia - Brésil

Discipline ou spécialité : Musicologie - Musique

Présentée et soutenue par Joandre Rodrigues Dias de Camargo
Le 20 décembre 2012

Titre :

Analyse du discours musical d'Antônio Carlos Jobim. Les spécificités d'une modernité.

JURY :
M. le Professeur Luc Charles-Dominique, Université de Nice Sophia-Antipolis
Rapporteur
M. Lothaire Mabru, Maître de Conférence, HDR, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne
Rapporteur
Mme. Anaïs Fléchet, Maître de Conférence, Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines
M. le Professeur Philippe Canguilhem, Université de Toulouse 2
M. Jean-Christophe Maillard, Maître de Conférence, Université de Toulouse 2
M. le Professeur Joel Barbosa, Université Fédérale de Bahia - Brésil

---

Ecole doctorale : ALLPH@ (ED 328)
Unité de recherche : LLA Créatis (EA 4152)
Directeurs de Thèse : Philippe Canguilhem et Joel Barbosa
Tuteur : Jean-Christophe Maillard

Résumé

Notre sujet de recherche est le compositeur brésilien Antônio Carlos Jobim. Il est né à Rio de Janeiro dans les années 1920, époque de grandes transformations socioculturelles au Brésil, mais aussi en Europe. Il est un compositeur issu de la musique populaire brésilienne, qui sera l'un de principaux acteurs responsables de transformations de cette musique. Son essence est sa caractéristique savante/populaire qui s'illustre symboliquement dans le concept de « l'anthropophagie ». Notre problématique est liée à la «modernité » dont fait partie Jobim, et à ses effets sur la musique populaire. C'est pourquoi nous avons analysé des compositions et des arrangements de Jobim, ce qui nous a servi à élucider son style, tout comme les diverses influences qu'il a reçues. En tant que compositeur et auteur, nous avons choisi une optique interdisciplinaire pour analyser son langage et son discours musical. Les principales sources d'intérêt de cette recherche sont d'abord, qu'elle traite de la musique savante européenne et brésilienne de la fin du 19e et du début du 20e siècle, de certaines musiques populaires, et de la façon dont elles s'incorporent dans la musique « moderne » brésilienne de Jobim. En effet, le manque de travaux universitaires sur le sujet, en tous cas dans cette optique musicologique, a motivé notre recherche. D'autre part, l'impact de ce compositeur à l'échelle internationale est important car, au-delà de synthétiser une partie de la musique populaire à travers son langage, il va s'inscrire comme un compositeur charnière qui aura marqué son époque.

Abstract

The subject of my research pertains to the Brazilian composer Antônio Carlos Jobim. As composer and author, I have chosen an interdisciplinary approach, between music and musicology. There is an analysis of his musical language and his musical speech. He was born in Rio de Janeiro in the 1920s, during the period of the big cultural transformations in Brazil, and also in Europe. The main issue is connected to the brazilian popular music and the "modernity" of which Jobim is a representative. He is a composer bound to the brazilian popular music, and will be one of the main actors responsible for the profound evolutionary transformations of this music. My topic is connected with modernity, a specific feature of Jobim, and its impact over popular music. I have therefore analysed Jobim original themes, as well as its arrangements. From this, we have been able to characterize its style, and its influences. I have also chosen an interdisciplinary approach to analyse its musical language. The main interest of this research is that it deals with the erudite music from Europe and Brazil at the end of 19th century and beginning of 20th century, with some popular music and the way that they get intertwined. Indeed, the lack of university research work in this direction has motivated my research. Eventually, this musician appears as a key composer of its time, with a large international impact, in addition to his large synthesis capacity.

A ma mère, pour m'avoir appris la musique.

A mes directeurs.

A Aude, Ramiro, Marie-Claude, Nico, Elisabeth, Tereza, Nadia, Magali, Claude, Benoit, Sven, et à tous les autres qui j'ai certainement oublié.

Merci à tous.

No meio do caminho tinha uma(s) pedra(s)
tinha uma(s) pedra(s) no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinham várias pedras.

CDA - JC

Ao homem das muié bonita

Photo d’archive de la famille Jobim. 1990.

INTRODUCTION

Dans la musique brésilienne, l'apparition de phénomènes culturels et sociaux divers se font sentir dès le début du 19e siècle.[1] A cette époque, la musique jouée dans la future terre brésilienne était encore la musique portugaise, africaine et indigène. C'est seulement quelques années plus tard qu'une musique considérée comme spécifiquement brésilienne prendra forme. Certes, diverses productions musicales avaient déjà vu le jour dans ce pays, mais la révolution dans l'art brésilien se fit insensiblement plus tard, quand les habitants du Brésil commencèrent à sentir qu'ils faisaient partie d'un peuple issu d'une nation.[2] Les acteurs de cette évolution, issus de milieux tant savants que populaires, furent alors enclins à transformer le discours musical en vigueur par la combinaison de différents facteurs. Parmi ces divers éléments, on relève déjà la pression de la vague de modernisme socioculturel qui rendit possible une autre vision du monde ; un autre regard sur les choses ; une explosion créatrice au sein de la société intellectuelle de São Paulo et de Rio de Janeiro, mais aussi d'autres villes moins importantes ; et les avancées industrielles et technologiques européennes qui influencèrent certainement presque toute la société brésilienne.[3]

Dans la première moitié du siècle dernier, quelques compositeurs commencent ainsi à modifier discrètement le discours musical établi. Déjà consacrés au sein du milieu artistique, ils vont bientôt bouleverser la scène musicale dans son ensemble : les meilleurs exemples en sont Heitor Villa-Lobos, à partir des années 1920, pour la musique savante, et Antônio Carlos Jobim[4], à partir des années 1960 jusqu'à nos jours, pour la musique populaire. Ainsi, malgré les réticences de groupes conservateurs et puritains contraires aux nouveautés modernistes, qui bouleversent leurs habitudes, la grande vague socioculturelle du modernisme s'exerce

---

[1] Pour l'histoire de la musique brésilienne voir SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira, Das origens à moderniade,* São Paulo : Ed. 34, 2008, 504 p.

[2] Pour l'histoire de la société brésilienne voir RIBEIRO, Darci, *O povo brasileiro,* São Paulo : Companhia das Letras, 1995, 476 p.

[3] Cf. SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna,* Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1964, 322 p.

[4] Nous allons appeler Antônio Carlos Jobim de diverses façons dans le texte : parfois Tom Jobim (son nom artistique) ou même Jobim.

avec force.[5] Etant liée à plusieurs facteurs locaux, la notion de modernité recherchée dans la réalité brésilienne a un sens bien particulier à cette époque. Le principal de ces facteurs est la jeunesse du pays – environ 500 ans de métissage typiquement brésilien – et la spécificité de son évolution sociale et culturelle par rapport à l'Europe, notamment dans ses repères d'espace et de temps, mais aussi par l'essence différente des peuples, cultures et mœurs.

La musique d'Antonio Carlos Jobim s'inscrit dans une grande mouvance qui participe à cette importante mutation de la civilisation brésilienne. Ce travail va donc chercher à expliciter et mettre en évidence les composantes complexes d'un art qui va puiser ses sources en divers lieux, puis montrer comment elles contribuent à créer un style complètement original, témoin des préoccupations et de la sensibilité brésilienne, en une époque donnée. Nous remarquerons aussi la pérennité de la musique de Jobim, désormais entrée dans les grands classiques qui composent le patrimoine de ce pays.

Le Brésil suit en musique un parcours vers le modernisme qui rappelle la société occidentale, ce qu'il doit à son statut d'ancienne colonie du Portugal – une immense terre qui mélange Portugais, Indigènes et Africains, et plus tard Allemands, Italiens et Japonais qui font aussi partie du futur peuple brésilien. Mais même si l'Europe est, elle aussi, le fruit d'un mélange socioculturel très diversifié, cette comparaison ne peut être soutenue très longtemps. Sur le vieux continent la notion de « modernité » est en musique surtout liée à des compositeurs qui apportent de nouvelles idées, comme par exemple Arnold Schoenberg, (1874-1951) né entre les périodes romantique et expressionniste, mais qui dans les années 1920 est le principal acteur de la naissance de la période dodécaphonique et de la musique sérielle. La modernité brésilienne suit un chemin certes parallèle, mais différent. Elle en diverge sur le plan des valeurs morales, culturelles, politiques et esthétiques. La demande était autre. La question alors est de savoir quand, comment et en quoi la musique de Jobim diffère du discours en vigueur, en particulier de la musique populaire, et quelles directions cette musique peut prendre avec ces changements. En ce qui concerne l'essence du mouvement moderniste brésilien, nous identifions l'apparition du mouvement dit *anthropophagique*[6],

---

[5] Cf. SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna*, Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1964, 322 p

[6] Ce terme d'apparence surprenante a été adopté par les chercheurs brésiliens à partir de 1928 pour définir certains aspects de la construction culturelle de ce pays. Nous aurons l'occasion d'y revenir amplement. Cf. LEONEL, Maria Célia de Moraes, *Estética e modernismo*, São Paulo: HUCITEC, 1984, 219 p.

terme crée par Oswald de Andrade en 1928 dans son « *manifesto antropófago* »[7], comme étant le point de départ idéologique et artistique permettant une compréhension plus approfondie de notre sujet ainsi que de notre problématique.

C'est dans ce contexte qu'Antonio Carlos Jobim commence ses études musicales, puis développe sa carrière professionnelle. Etant en parfaite osmose avec cette nouvelle vague de modernisation, et afin de se rapprocher de quelques bons compositeurs, chefs d'orchestres et arrangeurs, Jobim développe naturellement dans sa musique de nombreuses transformations modernisantes[8]. Son œuvre n'en est pas moins ancrée dans la tradition de la musique populaire brésilienne, et plus généralement de la culture populaire. Elle se fonde également sur la musique occidentale du début du 20e siècle. La notion de « modernisation musicale » doit donc avant tout être entendue comme un travail de reformulation du discours musical. Pour la musique populaire brésilienne, ce travail d'innovation trouve ses affluents dans la musique savante et le jazz, mais jaillit à la source de la musique populaire elle-même, le maintien vivant de ses racines étant instinctivement cultivé par le peuple.

Après avoir fait son entrée dans le milieu musical, Jobim s'affirmera comme l'un des plus grands compositeurs de musique populaire. Son œuvre est aujourd'hui jouée de différentes manières dans le monde entier, tant par de grands orchestres que par des ensembles de musique de chambre ou de musique populaire: en effet, sa musique présente à la fois des caractéristiques populaires et savantes. Il influencera plusieurs générations de compositeurs dans le monde. On peut véritablement dire de Jobim qu'il a changé le panorama musical de la musique populaire d'une époque[9]. L'un des secrets de son art de la composition résidait en effet dans l'équilibre entre la base harmonique et le développement mélodique, et ce avec un ensemble de lignes entrelacées, ainsi qu'un réseau complexe de relations et contrepoints harmoniques, mélodiques et rythmiques. Le résultat en est une musique de caractère originale, authentique et propre au compositeur.

Dans notre recherche bibliographique sur les travaux universitaires sur Tom Jobim et son œuvre, nous notons une énorme carence quantitative. Dans notre bibliographie figurent

---

[7] Trad. « Manifeste anthropophage ». Manifeste publié par Oswald de Andrade en 1928 dans la revue de l'anthropophagie, crée aussi dans cette même année.

[8] Cf. CASTRO, Ruy, *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na bossa nova*, São Paulo : Compania das Letras, 2001, p. 14-29.

[9] Cf. CASTRO, Ruy, *Chega de saudade, A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das Letras, 2002, p. 285.

deux thèses de doctorat[10] qui nous ont servi dans notre recherche. Quelques mémoires de mastère ont été réalisés sur Jobim, parfois dans une approche similaire mais sans avoir réellement une profondeur scientifique sur le sujet. La thèse de Fuentes sur l'imaginaire de Jobim nous a servi comme une importante source idéologique, car elle aborde l'attitude créative de l'artiste dans une optique littéraire moderniste. Poleto aborde dans sa thèse l'artiste Jobim dans la scène musicale entre les années allant de 1963 jusque 1976. C'est, donc, une approche sociologique de l'importance du personnage dans la réalité musicale brésilienne. A la différence de ses thèses de doctorat et de mastère, nous aborderons la modernité anthropophagique de Jobim dans une optique musicologique, avec une focalisation sur les éléments précis qui font partie de l'originalité du compositeur et qui caractérisent son identité moderniste au sein de la musique populaire brésilienne. En effet, jusqu'à nos jours, ces éléments n'ont pas été traités de façon approfondie dans une optique musico-sociologique au niveau doctoral.

La première partie de notre travail exposera les processus évolutifs de la musique populaire brésilienne. Pour mieux comprendre la future « modernité » brésilienne, une analyse historiographique expliquera la tendance évolutive de cette société musicale. Le sens énigmatique et polysémique des différents signes musicaux ouvre chez l'auditeur – un public baigné de valeurs culturelles fortes – plusieurs possibilités d'écoute, tant des chansons que des morceaux instrumentaux, et comme tel, il est ressenti et assimilé par la communauté musicale et artistique en générale, puis par la société dans son ensemble. Notre recherche historiographique vise à l'analyse des conséquences culturelles que le signe musical peut avoir sur un public, spécialisé ou non, en vertu de ses influences sur l'histoire des idéaux esthétiques, leurs positions, leurs impositions, leurs délimitations, et leurs concrétisations dans les œuvres des compositeurs modèles d'une société insatiable de nouvelles directions.

Dans notre deuxième chapitre nous allons analyser le mouvement moderniste brésilien ainsi que son moteur créatif polarisé dans sa genèse anthropophagique. L'importance de ce

---

[10] FUENTES LIMA, Patrícia Helena, *O Imaginário de Antônio Carlos Jobim: Representações e discursos*, Thèse de doctorat, Chapel Hill : University of North Carolina, 2008, 217 p.
POLETO, Fabio Guilherme, *Saudade do Brasil : Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)*, Departamento de História da faculdade de filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo : Universidade de São Paulo, 2010, 299 p.

chapitre sera d'expliquer comment prend forme l'idée moderniste au Brésil pour pouvoir confronter dans une optique phénoménologique les attaches musicales de Tom Jobim à cette tendance idéologique et par conséquent musicale.

La vie personnelle de Jobim exerce-t-elle une influence sur son œuvre ? Sa musique entretient-elle une relation intime à sa personnalité fermée et introspective ? Les compositeurs qui font les premiers pas de la modernisation de la musique populaire brésilienne ont tous un fort rapport avec Jobim. Parmi eux, nous citerons Noel Rosa, Dorival Caymmi et Ari Barroso : quand Jobim commence à composer, tous trois sont déjà des compositeurs célèbres. On peut alors se poser la question de savoir dans quelle mesure la musique de ces trois compositeurs a pu contribuer à l'élaboration du style de Jobim. En quoi ses amitiés et ses relations professionnelles – mis à part Noel Rosa qui est d'une autre époque – vont-elles transformer et mouler son style musical ? Dans la musique populaire brésilienne, Jobim est le seul compositeur disparu dont les musiques soient encore jouées à grande échelle ; et cela dans la dure réalité brésilienne, où l'habitude est à l'oubli des compositeurs au moment de leur mort. Nous exposerons dans le troisième chapitre ses premières années comme étudiant, sa formation musicale, ainsi que les influences importantes de ses professeurs, afin de mieux comprendre son évolution initiale. Comment un étudiant de musique classique se transforme-t-il en compositeur et musicien populaire ? La narration des étapes ultérieures de sa vie, sur le plan personnel et professionnel, nous permettra d'apercevoir les changements qui structurent son œuvre. Son éducation, la ville de Rio de Janeiro, et surtout ses partenaires, font intensément partie de la formation musicale et humaine du jeune compositeur. Les évènements qui marquent sa vie, tous ses albums et les différentes périodes qui leur correspondent, ses travaux pour les bandes originales de films ainsi que sa participation à la naissance de la bossa nova – genre de musique moderne dans le domaine de la musique populaire brésilienne –, seront répertoriés dans notre deuxième chapitre. Même s'il n'avait pas l'intention de créer un nouveau genre musical, Jobim est l'un des principaux ambassadeurs de la bossa nova. Au cours de sa carrière, il compose plusieurs pièces de ce nouveau genre, qui le consolident officiellement dans ce rôle. De plus, la collaboration entre Jobim et Frank Sinatra rendra la bossa nova célèbre et populaire dans la quasi-totalité du monde[11], ce que nous expliquerons aussi par le caractère universel de son œuvre. Une étude

[11] Cf. CABRAL, Sérgio, *Antônio Carlos Jobim. Uma biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, p. 251-256.

biographique sur le compositeur sera ainsi d'une importance capitale pour la compréhension de sa musique et des influences qu'elle a reçues, points qui faciliteront la compréhension de son discours musical moderniste.

Dans notre quatrième chapitre, nous analyserons le discours musical de Jobim d'une manière que nous souhaitons constructive vis-à-vis de notre démarche de recherche. Parallèlement, nous mettrons en valeur dans nos analyses les particularités de sa façon de composer pour complémenter l'analyse. Nous choisirons donc un répertoire attaché à l'importance qu'il représente dans les valeurs modernistes et anthropophagiques. Sera ainsi établi un équilibre chronologique, qui est d'une importance fondamentale pour la bonne compréhension du style d'Antônio Carlos Jobim. Ses premières années sont ainsi riches et fécondes : plusieurs des pièces et chansons de cette période seront rapidement jouées sur tous les continents du globe. La notion de « modernité brésilienne » a un sens complexe qui touche à la fois, le folklore et la musique traditionnelle brésilienne, la musique savante brésilienne, la musique nord-américaine, le renouvellement de la musique proprement brésilienne, et les emprunts qu'elle fait à la musique européenne savante du début du 20e siècle. Le choix des compositions que nous analyserons n'est pas laissé au hasard. Nous retiendrons d'abord *Imagina* - première composition de Jobim – en raison de ses relations avec la musique de Ravel et de Villa Lobos, et parce qu'elle est exemplaire d'une modernité encore en gestation dans le domaine populaire. Puis *Chega de saudade* parce qu'elle est le point de départ de la bossa nova, le genre qui caractérise une partie de la modernité brésilienne. Enfin *Desafinado* pour sa forte relation avec le jazz et le *cool jazz,* l'influence nord américaine rimant alors avec modernité. Ces trois compositions sont issues des dix premières années de carrière de Jobim, raison scientifique supplémentaire ayant motivé notre choix.

Dans le cinquième chapitre nous proposerons des analyses des arrangements. Les critères de choix des pièces analysées dans ce chapitre diffèrent des critères choisis dans le chapitre antérieur. Ici nous analyserons les pièces qui présentent dans leurs arrangements une symbiose anthropophagique savante/populaire. Et dans notre choix, au delà *d'Imagina* et de *Desafinado,* nous analyserons *Tempo de mar* et *Trem pra Cordisburgo,* deux pièces qui datent des années 1970. C'est dans les arrangements que l'anthropophagie *jobinienne* prend force. Dans ce langage musical, les messages et les codes que le créateur veut transmettre acquièrent

un volume artistique. De plus, une condensation du contenu anthropophagique s'établit naturellement par les arrangements de Jobim. Car, dans ce langage, la création peut être plus indépendante vis-à-vis du concept compositionnel du même créateur. Ainsi, dans cette perspective, l'optique que nous allons mettre en avant sera celle de constatations et divergences dans l'ensemble de la pièce analysée. Le caractère des arrangements de musiques de Jobim est fort explicitement moderne : plus que dans ses compositions, car dans ce cadre il peut aller plus profondément dans l'expression artistique en étant lui-même. La façon dont il construit et élabore ses arrangements est synonyme de fusion, ce qui fait qu'obligatoirement ses arrangements ont une fonction complémentaire dans le sens et l'âme de la pièce, mais aussi de son œuvre.

Pour conclure, nous allons développer une réflexion sur l'anthropophagie *jobinienne*. L'imaginaire de Jobim sera traité ici, dans ce dernier chapitre, en vertu de son importance dans la conception de son œuvre. Elle est considérée comme essentielle dans le processus créatif de l'artiste. Dans cette démarche analytique, nous allons comprendre comment l'idéologie anthropophagique trouve en Jobim son interlocuteur et quels sont les types de connexions intellectuelles avec d'autres acteurs anthropophagiques.

Notre objectif, dans cette étude, propose donc d'une part de retrouver, en s'appuyant sur l'analyse de certaines parties de l'œuvre d'Antônio Carlos Jobim prises comme exemples significatifs, quelques points d'impact directement évocateurs de la musique brésilienne ancienne et actuelle, mais aussi de la musique populaire nord-américaine, comme le jazz et le *cool jazz,* de la musique occidentale du début du 20e siècle, et de la musique savante brésilienne; et d'autre part de mettre à jour des exemples de progressions musicales, comme le chromatisme et les notes de tension harmoniques et mélodiques, qui sont, en contexte, synonymes de modernité, plus précisément dans la même époque et aussi dans le contexte musical populaire « anthropophagique ».

Dans le cadre des analyses d'arrangements, de compositions et de leur essence artistique liées à notre problématique, notre intention sera de saisir, de comprendre et de contextualiser, au travers d'exemples, les influences directes et indirectes d'auteurs, compositeurs, philosophes, entre autres, sur la genèse créative *jobinienne.* Pour éclaircir les méthodes des analyses de notre quatrième partie, une approche des techniques analytiques

liées à la musique populaire[12] exposera toutes nos différentes méthodes et leurs finalités respectives. L'ensemble de ce travail a pour but d'identifier quelques pas précis initiés par Jobim dans les domaines de la musique savante et de la musique populaire, relatifs à son style et à son discours musical, qui nous semblent décisifs pour une bonne compréhension du contexte de modernisation brésilienne.

L'architecture musicale de Jobim se fonde-t-elle uniquement sur la musique de son pays ? Pendant ses deux premières années de carrière, il possède déjà une qualité musicale qui parvient à influencer d'autres compositeurs, brésiliens ou non. Avec la bossa nova Jobim offre au public une énorme quantité de titres. Ceux-ci, comme toutes ses autres compositions d'autres styles, fusionnant des éléments musicaux issus du langage savant et de la tradition musicale brésilienne, demeureront dans l'imaginaire musical brésilien comme une innovation unique et authentique. Pourquoi un tel succès artistique et commercial de Jobim ? L'une des principales raisons en est que le compositeur cristallise une tradition brésilienne remontant au début du siècle dernier - tradition d'un peuple issu du métissage de trois « races », - cristallisation qui prendra de ce fait un caractère musical universel.

[12] Les explications plus détailles seront dans le début du troisième chapitre, des analyses, dans les questions de méthodes.

Chapitre 1

1. Analyse historiographique de la musique populaire brésilienne

L'histoire de la musique populaire brésilienne actuelle s'est construite sur les mutations et transformations d'une culture, et par conséquent d'un peuple qui intègre différentes origines. Elle débute au milieu du 16e siècle, à l'époque de la découverte - ou invasion – portugaise du Brésil, par le métissage des Indigènes et des Portugais avec les esclaves africains arrivants. La confluence de ces trois origines bien différentes mûrit dans l'inconscient de la population et en fait peu à peu émerger une nouvelle culture musicale : les populations natives y apportent leurs divers instruments de percussion et la force de leurs chants traditionnels ; s'y joint la musique religieuse portugaise, dont la fonction initiale était la conversion au catholicisme. Enfin – l'autre apport étranger – les Africains débarquent avec une culture complexe et plurielle tant sur le plan des mœurs que de la langue et de la musique. Au sein des négriers se mélangent en effet de nombreuses ethnies aux origines et cultures bien distinctes, mais dont tous les chants ont pour raison commune une approche du divin, du mystérieux, par la vénération des divers dieux et déesses. Aux Guinéens des premières années, les Sénégalais, Soudanais et Bantous vont succéder en vague massive.[13]

Les Portugais regardent d'un très mauvais œil les musiques d'origines autres que la leur (africaines et indigènes). Pour les Européens de cette époque, en effet, les transes polythéistes propres aux musiques africaines et indigènes sont totalement étrangères à la musique, dont la fonction fondamentale doit être le contact avec un Dieu unique. L'approche musicale portugaise consiste alors en une maîtrise consciente des éléments musicaux, caractéristique proprement occidentale. Les colons ne tolèrent pas les traditions culturelles africaines et indigènes et travaillent à en modifier les mœurs : imposition du portugais comme langue unique, et interdiction de pratiquer une musique autre que religieuse, et à l'intention exclusive des Jésuites.

[13] Cf. DELFINO, Jean Paul, *Brasil : a música*. Marseille : Editions Parenthèses, 1998, 233 p., Apud p. 18.

Malgré l'exercice de cette intolérance culturelle, Noirs et Indigènes bravent l'interdit en continuant à pratiquer en cachette nombre de leurs coutumes, cependant que leur population diminue considérablement, en raison des conditions de vie extrêmement précaires des esclaves.

Au cours du 18e siècle, les Brésiliens jouent, d'une façon propre et originale, tant des chansonnettes populaires portugaises que des musiques savantes occidentales ; ils pratiquent ces dernières avec une subtilité bien particulière, mais toujours en en respectant les normes savantes, les chefs d'orchestre étant dans leur grande majorité portugais et français, venus leur apprendre la nouvelle musique pour les convertir au catholicisme et par conséquent servir au royaume. C'est de cette rencontre forcée entre musiciens du nouveau et de l'ancien monde que naissent les premières mélodies authentiquement brésiliennes. Le *batuque*[14] africain, par exemple, s'il se joue de la même façon qu'en Afrique (claquement de pieds et de mains), est peu à peu complètement assimilé par les habitants du nouveau pays. C'est cette union d'éléments musicaux si éloignés qui va générer les premiers genres de musiques considérées comme authentiquement brésiliennes.

1.1. La *modinha* et le *lundu*. Aux racines de la musique populaire brésilienne (18e et 19e siècles)

La conception et la consolidation de la musique populaire sont étroitement liées à l'apparition des villes.[15] Comme son nom l'indique, son existence dépend de la constitution du peuple brésilien, constitution sans laquelle cette musique serait restée la simple répétition de thèmes déjà existants dans les cultures africaines et indigènes. C'est par le regroupement des ruraux et des habitants des petits villages, soit à travers l'urbanisation de Rio de Janeiro et de Salvador de Bahia, que surgissent deux premiers genres: la *modinha*[16] et le *lundu*[17]. La conception et l'évolution de ces genres sont malheureusement ancrées dans une très forte souffrance humaine née de la dévalorisation et de la discrimination constante des

---

[14] *Batuque :* Cérémonie religieuse accompagnée par les claquements de mains et les battements de pieds des esclaves africains ayant fait souche au Brésil. Cf. DELFINO, Jean-Paul, *Brasil : a música*, Marseille : Editions Parenthèses, 1998, 233 p., p. 201.

[15] Cf. TINHORAO, José Ramos, *História social da música popular brasileira*, Lisboa : Editorial Caminho, 1990, 327.

[16] *Modinha* : Premier genre musical brésilien, et qui est conçu sur la *modinha* portugaise, avec la poétique brésilienne. CRAVO ALBIN, Ricardo, *O livro de ouro da MPB*, Rio de Janeiro : Ediouro, 2003, 364 p., p. 22.

[17] *Lundu*: Danse et chant d'origine africaine, probablement ramené d'Angola, et introduit au Brésil. Ibid, p. 4.

musiciens d'origines modestes. Petit à petit, ces derniers s'organisent socialement et culturellement, ce que l'élite sociale n'apprécie guère. Il s'ensuit une répression extrêmement violente, le simple fait de porter une guitare ou un tambourin étant alors par exemple considéré comme une infraction aux normes et mœurs, passible d'une réclusion de huit jours pour un musicien blanc, et de prison ferme accompagnée de torture, pour un musicien d'origine africaine.[18]

La classe dominante n'accepte pas l'existence d'une musique proprement brésilienne. Le seul instrument accepté est le piano, accompagnant le répertoire savant européen. La nouvelle musique est considérée comme démodée et décadente, du fait que ses principaux protagonistes soient dans leur grande majorité des exclus sociaux : Noirs, Bohémiens ou Blancs sans travail « normal ».

Antonio Carlos Jobim, 250 ans plus tard, considéré comme novateur dans le domaine de composition de la musique populaire, comme nous le montrerons dans les analyses du chapitre III, composera quelques *modinhas*, prouvant ainsi son attachement à la tradition musicale. Il utilisera alors sa sophistication harmonique comme vecteur principal de modernité au sein d'un genre ancien.

La principale caractéristique de ces genres de musique proprement brésilienne que sont le *lundu* - genre marginal car ses origines sont africaines - et la *modinha* est la facilité avec laquelle ils établissent une interaction entre la prosodie et l'auditeur.

Le premier musicien à entrer dans l'histoire de la musique populaire brésilienne, et qui composait des *modinhas* est Domingos Caldas Barbosa (né dans l'état de Rio de Janeiro en 1740 et mort à Lisbonne en 1800). Brésilien d'origine, mais fils de père portugais et de mère africaine, il joue une musique différente de celle de l'époque. Cette différence en sera justement l'essence brésilienne et ce qui marquera le début de l'histoire musicale. Il va jouer au Brésil et au Portugal.[19] Une telle fluidité communicative de ce compositeur, précurseur de la musique populaire brésilienne, aidera à la popularisation de cette musique : c'est ainsi que la plupart des compositeurs de ces genres en influenceront de nombreux autres aux époques ultérieures, et jusqu'à aujourd'hui.

---

[18] Cf. VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., UFRJ, 1995, 196 p.
[19] In SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira, Das origens à moderniade*, São Paulo : Ed. 34, 2008, 504 p., p. 13, 14, 15 et 16.

> *« Confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente et lacivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu, em fins do século XVIII, não éra ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana do Brasil ».*[20]

1.2. Le *choro* et le *maxixe*

Outre les quatre genres musicaux que nous avons cités, en naissent d'autres, sans réelle importance expressive de la culture populaire brésilienne. Ce sont vraiment le *maxixe*[21] et le *choro*[22] qui auront une influence historique capitale, et conditionneront la naissance des genres de la musique populaire actuelle. Ils sont considérés comme les premiers genres de musique urbaine au Brésil, tandis que le *lundu* et la *modinha* sont rattachés à une musique de l'intérieur des terres tardant à parvenir dans les villes et villages.

L'un des précurseurs de la composition du *maxixe,* Ernesto Julio Nazaré (1863-1934), participe d'une époque extrêmement riche pour la musique populaire, le début des années 1900. Pianiste autodidacte, mais avec un talent extraordinaire, il donne un parfait exemple de musique ancrée dans l'imaginaire populaire. Il travaille dans les cinémas muets et les cabarets, et sa musique, populaire, présente une forte caractéristique savante. Sa technique s'aligne sur les mélodies traditionnelles, issues de la culture du peuple brésilien. C'est à partir du *maxixe* que naîtra le genre qui, dans le futur, sera considéré comme étant le plus populaire de musique brésilienne : la samba.[23]

Le *choro* est une musique d'origine populaire qui reste difficile à assimiler par l'auditeur commun, mais qui est bien reçu dans le milieu musical, car la virtuosité du musicien est exigée pour pouvoir le jouer. Il apparaît dans le courant du 19e siècle, et est considéré par les musicologues d'époque comme le genre le plus savant de son époque. Si sa rythmique est d'origine afro-brésilienne, son ensemble harmonico-mélodique présente des citations explicites de musique savante. C'est en jouant du *choro* que, pour la première fois,

---

[20] Traduction littérale. Confondu initialement avec le *Batuque* africain (sa source d'origine), jugé indécent et lascif dans les documents officiels qui lui interdisent sa présentation dans les rues et théâtres, le *lundu*, à la fin du 18e siècle, n'était pas encore une danse brésilienne, mais une danse africaine du Brésil. Ibid, p. 24

[21] *Maxixe*. « Dans la fumée des cigares et la vapeur des alcools, au son de l'orchestre, on réinvente la polka qui, mêlée aux lundus, aux tangos et à la habanera, développée par les musiciens de la rue, finira bientôt par prendre un nom et une identité plus brésiliens : le maxixe. » Ibid, p. 168.

[22] *Choro:* Genre empli de nostalgie et de tristesse, le choro peut, à ce titre, être considéré comme l'un des précurseurs de la bossa nova. DELFINO Jean-Paul, *Brasil : a música*., p. 179.

[23] Cf. CRAVO ALBIM, Ricardo in *O livro de ouro da MPB*, p. 47.

un groupe de musique populaire brésilienne, *Os oito batutas,* sort du Brésil (plusieurs concerts à Paris dans les années 1920). Les compositeurs les plus représentatifs du genre sont Joaquim Antônio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Waldir Azevedo, Zequinha de Abreu et plus tard Jacob do Bandolim. C'est par ailleurs avec ce genre spécial que le compositeur brésilien le plus représentatif de musique savante, Heitor Villa-Lobos, a débuté dans la musique en tant qu'instrumentiste.

Au début de sa carrière, Antonio Carlos Jobim a de très fortes affinités avec le *choro*. Lui, dont l'idéal de composition est la modernisation, sait bien tirer parti de ce genre, et le composera tout au long de sa vie. Dans son œuvre, sont remarquables les fusions entre ce genre et d'autres, comme la samba puis plus tard la bossa nova. Son principal chef d'œuvre, *Chega de saudade*[24], a été initialement conçu en tant que *choro,* et sa transformation en bossa nova a été possible grâce à des similitudes entre ces deux genres, comme par exemple – et surtout – le fait qu'ils soient tous deux binaires. Si le *maxixe,* s'étant graduellement transformé en *samba,* n'est presque plus joué de nos jours, le *choro* l'est encore, principalement depuis sa redécouverte par les générations actuelles, ces mêmes générations qui par ailleurs fusionnent le jazz, la bossa nova et la samba.

1.3. Mutation stylistique : l'arrivée de la radio et des disques

Les années 1900 sont au Brésil le moment d'une production culturelle très riche et diversifiée. Avec son indépendance face au Portugal dans les années 1800, le pays connaît la prospérité dans tous les domaines. La belle époque française (1900-1914), également très riche culturellement - aussi bien en musique qu'en arts plastiques ou en politique - marque le commencement d'une série d'innovations historiques qui influenceront indirectement un changement de conception au sein de la musique populaire brésilienne. C'est exactement là qu'apparaît la samba. Motivés par l'industrie des disques, par la demande indirecte d'un public qui s'intéresse aux mutations musicales et aux transformations rythmiques, et surtout en raison de l'attente d'une musique de plus en plus dansante, les compositeurs commencent à transformer les genres populaires anciens, tels que le *maxixe, le lundu, le choro.* C'est de ces transformations que nait la *samba,* un genre conçu pour la danse et que les Brésiliens

[24] Cette pièce sera analysée au troisième chapitre, en raison de son importance capitale dans l'œuvre du compositeur.

adopteront pour principal. C'est surtout à travers le carnaval, fête nationale et tradition culturelle, que la samba va connaître son évolution jusqu'à nos jours. L'industrie phonographique voit dans cette tradition brésilienne le moment idéal pour commercialiser ses produits, comme les disques et les partitions, vendus aux musiciens professionnels et amateurs. Les éditeurs musicaux s'associent aux studios d'enregistrement afin que disques et partitions sortent simultanément.

L'importance de la radio n'était pas seulement liée à la musique, mais aussi à la politique. Elle était utilisée, de même qu'aujourd'hui, comme instrument de manipulation sociale.

> *« Era a primeira midia na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas […]O radio era centro gerador de modas e sonhos […] Foi nessa década de ouro que apareceu um sem numero de grandes interpretes […] Tratava dos primeiros mitos da musica e os primeiros idolos brasileiros produzidos pela comunicação de massa».*[25]

Le résultat immédiat de l'entrée de la radio est la diffusion, non seulement de la musique brésilienne, mais encore de la musique nord-américaine, comme entre autres le jazz ou le *fox-trot,* joués en direct par de grands orchestres. C'est un événement décisif puisque c'est à partir de ce moment-là que la musique populaire reçoit énormément d'influence extérieure. Durant les années 1930-1950, les auditeurs des radios brésiliennes sont amenés à entendre toutes les sorties de musiques étrangères à leur culture. Avant l'invention de la radio, l'évolution de la musique populaire brésilienne était très régionaliste, presque chaque état du pays possédant alors, en effet, un genre propre ; la radio a eu pour conséquence une certaine uniformisation, et une bonne partie de la population a commencé à perdre son attachement aux musiques locales.

La contribution des radios dans la musique populaire proportionne l'apparition d'innombrables orchestres, chefs d'orchestres, arrangeurs, groupes de musique et surtout de

---

[25]Trad. La radio était le premier media dans la culture occidentale à avoir un accès direct et immédiat dans les foyers des gens. La radio était le centre générateur des modes et des rêves. C'est dans cette époque d'or que sont apparus plusieurs interprètes importants. Ils étaient les premiers mythes de la musique et les premières idoles brésiliennes produits par la communication de masse. CRAVO ALBIN, Ricardo, *O livro de ouro da MPB,* Rio de Janeiro : Ediouro, 2003, 364 p., p. 81.

musiciens. La principale de ces radios est la *radio Nacional*[26]. C'est là que travaille le chef d'orchestre, arrangeur et pianiste Radamés Gnattali. Il va profondément influencer la vie et l'œuvre de Jobim. Nombreux sont ceux à affirmer qu'il était son père musical.[27] La capitale brésilienne de l'époque, Rio de Janeiro, recevait dans ses cabarets une immense quantité de compositeurs, musiciens, danseurs et tous les autres artistes désireux de montrer leurs dons artistiques. Et c'est par le mélange, la fusion d'artistes issus de régions et classes sociales différentes que croît une musique apte à subsumer un public de plus en plus large.

Dès que la radio arrive, les influences extérieures augmentent considérablement, faisant naître une musique à caractère plus global. Le risque qu'elle pose alors est celui d'être un moyen très aisé de manipulation sociopolitique des masses.

> *« Pour les tenants de l'industrie de la culture, l'art est avant tout un divertissement, qui peut s'inscrire que dans un marché régulant l'offre et la demande. »*[28]

1.4. 1930-1950. Transition vers la modernité

Tous les événements de cette époque, bien particulière en vertu de ses innovations et de son évolution socioculturelle inattendue, ont changé le cours de la musique populaire. Et le genre le plus touché par cette tempête de modernité est la samba, genre dont Jobim composera plusieurs thèmes. L'influence externe la plus importante vient - d'une manière générale - de la musique nord américaine, qui arrive au Brésil en plusieurs étapes, conformément à la stratégie complexe de l'industrie du divertissement, basée sur une publicité sauvage déployée à différents niveaux socioculturels. L'arrivée des *Jazzbands* permet de révolutionner les techniques d'arrangements, lesquelles sont assimilées par des compositeurs de divers genres musicaux. Par ailleurs, le *boléro* cubain ainsi que d'autres genres latino-américains favorisent la création d'un nouveau genre musical : la *samba-canção*[29]. Elle mélange dans sa conception jazz, *boléro* et samba, mais le contexte de sa création littéraire est pauvre et décadent. Les méthodes des compositeurs de cette époque, pré-bossa nova, consistent à créer par la

---

[26] Fondée en 12 septembre 1926 à Rio de Janeiro.
[27] CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, p. 17.
[28] AGUILA, Jésus, *Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale et (ou) représentation du people dans la musique*, Troisième partie du cours: Le XX°, CAPES externe, Agrégation externe, Agrégation interne, Education musicale 2002, Université de Toulouse II, 104 p., p. 68.
[29] Ce genre sera expliqué et exploré dans les analyses du troisième chapitre de ce mémoire.

réutilisation d'anciennes habitudes et formules. Dans ces années 1930-1950, la thématique des auteurs est attachée à la trahison, la vengeance, l'alcoolisme, entre autres caractéristiques de la décadence humaine. La musique d'alors est très néfaste, étant le reflet de la piètre qualité de vie de son public. Renfermés dans les boites nocturnes, cabarets malsains, les habitués ne tirent en aucun cas leur inspiration de la clarté des choses, l'ombre recouvrant alors toutes choses à l'entour de ces lieux. Tout cela se passe à Rio de Janeiro, la capitale du pays, ville exposée à une forte chaleur tout au long de l'année. Dans ce contexte, l'auteur le plus expressif, Antônio Maria[30], est un féroce ennemi de la bossa nova, et de la poésie *concreta*[31] et positiviste qui lui est inhérente. Alors que les futurs compositeurs changeront vraiment le cours de la musique populaire, Maria exprime le pessimisme, et est considéré comme un exemple de mauvais goût.[32]

L'autre tendance culturelle de l'époque, surtout provoquée par la présence de la radio, est l'apparition, motivée par la mode nord-américaine, de groupes vocaux et de *sketchs* imitant Fred Aster et ses compères. Nombre des chanteurs, brésiliens, de ces groupes, chantent en anglais, nonobstant le fait que la majorité du public ne comprenne pas cette langue. Parmi eux, les artistes les plus connus sont Dick Farney et Lucio Alves, ce dernier constituant la version nationale du genre, étant un *crooner* chantant en portugais.

Avant ce bouleversement culturel, nous avons vu que le processus d'évolution dans le temps de la musique populaire était lent et surtout ancré dans des racines plus authentiques, issues de l'union préexistante entre la musique afro-brésilienne, la musique savante occidentale et les chants de troubadours du vieux continent, principalement originaires du Portugal, de l'Espagne et de la France. Maintenant, suite à ces changements bien inhabituels, la mutation musicale devient complètement atypique, et, à cause de cette variation de

---

[30] Auteur, compositeur, locuteur de radio et écrivain, Antonio Maria avait beaucoup d'influence dans milieu politique et artistique.

[31] La poésie concrétiste était un mouvement artistique des années 1920-30 en convergence avec le mouvement artistique abstrait. Ses principales caractéristiques sont : dans le domaine national, la rupture immédiate avec le passé, et la prédominance de la forme sur le contenu. Son principal représentant est Augusto de Campos, poète et écrivain, qui a écrit et réuni des articles de musicologues sur la *Bossa nova in* CAMPOS, Augusto, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, 349 p.

[32] Cf. CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p., p.90.

tendances, une grande partie des genres musicaux brésiliens s'hybrident. Néanmoins, les genres les plus régionaux survivront intacts grâce à la tradition orale des musiciens.[33] Même si les puristes s'insurgent contre cette invasion culturelle, la rénovation ou révolution culturelle ouvrira finalement la voie d'une musique plus élaborée, plus riche, fruit enfin mûr de plus de 20 ans de tentatives et expériences de compositeurs engagés au nom d'un art authentique.

L'introduction des musiques étrangères si différentes initie un lent processus de modernisation, dans le champ populaire comme dans le domaine savant. Villa-Lobos composera des œuvres sous l'emprise de cette influence externe, et nous savons aussi que plusieurs compositeurs européens savants feront de même, influencés surtout par le jazz.

1.5. Les précurseurs de la modernisation musicale

Comme souvent dans ces moments de transition stylistique et de pénurie créative qui accompagnent ce genre de changements sociétaux, quelques génies créatifs apparaissent et surprennent. Dans la réalité brésilienne des années 1940 et 1950, quelques compositeurs innovent, faisant les premiers pas en direction d'une certaine modernité. Ces mêmes compositeurs influenceront par la suite une grande partie de la génération des compositeurs de bossa nova, ainsi que de genres de fusion contemporaine. Parmi les plus novateurs d'entre eux, figurent des noms comme Pixinguinha, Noel Rosa, Ari Barroso et Dorival Caymmi. Ils restent fortement liés à la tradition car toujours fidèles aux « racines musicales » brésiliennes, et à la fois représentent pour les générations suivantes le début de la modernité, eu égard aux paramètres modernes qui existent dans leurs œuvres. Parmi ceux que nous venons de citer, trois sont très importants dans ce processus d'innovation musicale, étant encore vivants pendant la génération bossa nova ; seul Noel Rosa meurt à la fin des années 1930, à l'âge de vingt-six ans.

> *« A palavra Bossa nova estava longe de ser nova […] Noel Rosa a usara em 1932 num samba (« Coisas nossas »)[…] »*[34]

---

[33] *Catira, Baião, Rasqueado, Cururu, Siriri,* entre autres.

[34] Trad. « Le mot *bossa nova* était loin d'être une nouveauté […] Noel Rosa l'a utilisé en 1932 dans sa samba (*Coisas nossas) »[…]* Ibid, p. 201.

La bossa nova est officiellement née en 1958, date de l'enregistrement de *Chega de Saudade* par le chanteur guitariste João Gilberto[35]. Pour ce qui concerne Antônio Carlos Jobim, à ces éléments d'innovation qui concrétisent la modernisation, s'ajoute l'influence de la musique savante, une influence personnalisée.

1.6. L'imposition de la modernisation

La modernité musicale[36] que synthétise et représente Antônio Carlos Jobim fut vécue par son entourage critique comme une idée irréelle, extérieure à la réalité de l'époque. Le compositeur fut considéré par la majorité de ses critiques comme étant trop avancé sur son temps. La discussion sur la modernisation de la chanson populaire fait partie d'un mouvement majeur qui résonne dans tous les autres champs de l'activité intellectuelle brésilienne de ces années- là. Cette force de la musique populaire à assimiler les particularités de la vague moderniste a précisément été possible en fonction de son extrême imbrication dans les divers tissus sociaux. Surgissent de nouveaux modèles d'évaluation et de critique culturelle visant à savoir de quelle façon certains acteurs historiques furent responsables de la naissance d'un discours sur l'archaïque et le moderne à l'intérieur de la musique populaire. Ces modèles prouvent alors l'existence d'un processus d'affirmation de nouveaux langages qui se sont consolidés pendant cette période transformatrice. Au sein de cette réflexion, par ailleurs, le choc impétueux entre les différentes conceptions et expectatives en jeu dans cette période, génère spontanément une nouvelle conception musicale. Etablir les liens entre ce choc et les différents courants de pensée de la musique populaire va nous permettre de baliser les spécificités de l'imaginaire qui représente la modernité.

A partir des années 1930, et principalement entre 1950 et 1970, ont lieu de forts changements dans la structure des relations entre la modernité culturelle et la modernité sociale. Sur le plan socio-historique, cette époque est caractérisée par la consolidation et l'expansion urbaine, un développement économique plus solide et plus diversifié, de

[35] Cette œuvre fait partie de notre choix au troisième chapitre, dans les analyses, en vertu de son importance capitale par rapport à notre problématique.

[36] Le terme modernité musicale a été utilisé par de le musicologue Jairo Severiano dans plusiers ouvrages. Nous citons ici l'ouvrage qui nous avons travaillés. SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira, Das origens à moderniade,* São Paulo : Ed. 34, 2008, 504 p

nouvelles technologies plus avancées, le travail salarié, l'amplification de l'industrie culturelle grâce à une plus grande accessibilité de ses produits, une scolarisation plus importante en raison de la croissance urbaine, et surtout l'avancée volontariste des idées politiques qui voient dans la modernisation un moyen de transformer les relations sociales par une meilleure distribution des richesses.

> *« Mas na música popular as coisas não correm lentamente como nas salas de concerto […] O processo é facil de ser compreendido do ponto de vista dos estudos da comunicação coletiva. A música popular é cultura de massa ; opéra portanto, na faixa da 'comunicação persuasiva', pretendendo convencer o ouvinte com base naquilo que êle ja conhece, deseja, quer ouvir. Confirma o ouvinte nas suas opiniões e convenções. »*[37]

Toutes les transformations socioculturelles de ces dernières années sont le fruit d'une manœuvre politique visant à la modernisation de toute la société. L'évolution de la modernisation prend une vitesse hallucinante dès lors que le président Jucelino Kubitschek gagne les élections de 1951. Sa politique est entièrement tournée vers le progrès. Son slogan, « *50 ans en 5* », confirme la tendance de modernisation qui a contaminé tous les secteurs sociétaux. Le principal objectif de cette politique est alors d'occuper une position centrale au sein du capitalisme global. Le projet politique du président envisage en ce sens d'unir d'anciens et de nouveaux concepts, d'intégrer les classes sociales les unes aux autres, et même de pousser à une création artistique exprimant ce vent général de modernisation, ce qui va faire basculer le domaine de l'expression artistique pour plusieurs générations.

La modernisation étant le principal projet présidentiel, force est de constater que l'évolution de la modernisation, surtout dans les secteurs industriels et sociaux, aurait été beaucoup plus lente sans l'aide de l'état. Une tendance à l'ouverture aux grands capitaux externes fait réellement progresser le pays vers l'intérieur des terres, tout en l'endettant considérablement. Cette rupture forcée avec le passé et ses racines fait inconsciemment renaître dans le peuple l'identité nationale, et l'art pour lequel il y a alors la plus forte

---

[37] Trad. « Mais dans la musique populaire les choses n'évoluent pas comme dans les salles de concerts. […] Le processus est facile à comprendre du point de vue des études de la communication collective. La musique populaire est une culture de masse; elle opère donc en tant que communication persuasive, prétendant convaincre l'auditeur à partir d'une base qu'il connaît déjà, désire et veut entendre. Elle conforte l'auditeur dans ses opinions et conventions ». ECO, Umberto, in CAMPOS, Augusto, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, 349 p., p. 123.

demande est une musique qui exprime le folklore brésilien. Cette revalorisation du folklore par la population, représentée par une élite intellectuelle, est liée à une manœuvre politique à l'encontre de l'identité nationale, ce qui provoque des tensions sociales accompagnant de bout en bout le processus de la modernisation. On assiste alors à une sorte de réflexe défensif du peuple contre la dissolution de son identité. Cette réaction peut être considérée comme une attitude naturelle de protection, même si c'est pour une bonne part à travers son bouleversement sociétal que la société a développé vis à vis d'elle-même une attitude authentiquement brésilienne, en résistance aux intérêts cachés des conservateurs et dominateurs étrangers.

> *« Nous avons vu que, systématisé à l'école, le chant populaire pouvait avoir pour mission de constituer ou de renforcer l'identité et l'unité nationales. De même, bon nombre des musiciens de la première moitié du XXème ont continué à croire, comme au XVIII°, que le 'génie' d'un peuple – ou d'une nation - résidait dans la chanson populaire.»* [38]

1.7. Rupture et évolution : les paramètres de la modernité

Les principaux éléments d'une nouvelle conception musicale, dans les premiers pas modernistes, sont immédiatement liés à la façon de composer de quelques compositeurs réputés excentriques. Ceux-ci font tous, soit directement, soit indirectement, partie de la naissance de la bossa nova, eu égard aux innovations stylistiques qu'ils apportent. La rénovation interne des musiciens et compositeurs sous l'effet de la vague moderniste, l'entrée du jazz dans la culture brésilienne et, enfin, la musique savante française du début du 20e siècle, sont les paramètres essentiels de la modernisation. Tous ces éléments du changement musical apparaissent déjà dans les œuvres des compositeurs pré-bossa nova et durant toute la première décade du moment *bossa noviste.* Néanmoins, Tom Jobim sera le compositeur icône du mouvement, le précurseur du modernisme, grâce à sa maîtrise efficace des langages modernes, tant savants que populaires, de l'époque. C'est à partir de l'émancipation de la bossa nova en tant que mouvement articulé aux idées et pensées modernes que Jobim s'attire l'attention des critiques musicaux et musicologiques sur la pratique moderne dans sa

[38] AGUILA, Jesus, *Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale et (ou) représentation du peuple dans la musique,* Troisième partie du cours: Le 20e CAPES externe, Agrégation externe, Agrégation interne, Education musicale 2002, Université de Toulouse II, 104 p., p. 45.

musique.[39] Au Brésil, dans les années 1950 et début de 1960, Jobim n'est aucunement reconnu comme compositeur d'avant garde, ce qui est cependant le cas aux Etats-Unis, où il est très vite valorisé, comme en attestent ses enregistrements d'albums avec des personnalités américaines mondialement connues.[40]

Au Brésil, la modernité musicale populaire se développe en grande partie à Rio de Janeiro, via l'activité de musiciens et compositeurs comme Ari Barroso, Custódio Mesquita, Garoto, João Donato, Newton Mendonça, Johnny Alf et Jobim : ce sont les plus représentatifs. Pour eux, la musique des années antérieures était un exemple à éviter, principalement pour ce qui concerne les paroles.

> *« Ambos cultivavam a maior antiapatia por aquele tipo de letra penumbrosa que era o forte da época […] »*[41]

Sur le terrain de cette musique des années 1930-1950, lourde et démodée, les nouveaux compositeurs cherchaient à sophistiquer leurs compositions. Et cette sophistication s'exprimera avec des rythmes différents, des accords plus colorés, des mélodies et des textes plus légers. L'influence la plus importante, pour les textes, est la pensée concrétiste.[42]

L'intervalle des années 1946-1957, est bien représentatif par rapport aux changements de caractère de la chanson brésilienne. C'est dans ces années qu'auront lieu les transformations majeures, que s'établira un pont entre différents courants musicaux. Ayant été découvert en 1500, le Brésil est encore un jeune pays : le concept de tradition musicale va y prendre une signification nouvelle, sensiblement différente de celle qu'il revêt en Europe et en Asie. La musique populaire brésilienne a toujours eu pour principale caractéristique des changements occasionnés par des facteurs internes et externes. Cette 'tradition du changement' peut être expliquée par plusieurs facteurs, les principaux restant la mixité raciale et l'ouverture à de nouvelles cultures.

---

[39] Cf. CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A historia e as historias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p.

[40] Parmi ces personnalités, nous citons quelques-unes: Frank Sinatra, Sting, Bill Evans, Ron Carter, Ella Fitzgerald, Pat Metheny, entre autres.

[41] Trad. « Ils cultivaient une immense antipathie pour ce type de paroles sombres, qui caractérisaient l'époque ». Cf. CASTRO, Ruy, Chega de saudade. A historia e as historias da Bossa Nova, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p.

[42] Cf. Campos, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, 349 p.

La décadence musicale pré-bossa nova était d'abord liée à la piètre qualité musicale de ses compositeurs, qui produisaient une musique pauvre en style et d'une facile absorption thématique. Parallèlement, il existait durant cette période une musique engagée dans le pur domaine artistique, mais elle n'était pas populaire, comme par exemple la musique instrumentale, populaire et savante. Avec la bossa nova, les chocs culturels sont inévitables, et ce en raison de ce double fait que son origine est populaire et que sa conception est savante. Elle peut paraître gaie, mais est en réalité profondément tragique. Sa conception ainsi que sa perpétuation seront menées en grande partie par la classe moyenne *carioca*[43]. Dans ce milieu, de nombreuses idées novatrices pour la bossa nova influenceront fortement les compositeurs d'autres genres populaires. Ce phénomène s'explique par une évolution des paramètres de l'écoute. D'une manière générale, on assiste à une augmentation perceptive tant des musiciens que des auditeurs. Dans les grandes agglomérations urbaines, on voit bien qu'une rupture sociétale se joue à cette époque, si l'on considère la volonté politique de modernisation, l'avancée technologique de la plupart des secteurs industriels, et les innovations dans tous les domaines d'expression artistique. Relativement à la musique, les nouvelles formes d'écoute inciteront une nouvelle musique, plus riche et plus sophistiquée harmoniquement. Dans ce processus, l'interprétation va jouer un rôle important ; et deux chanteurs la représentent parfaitement : Mario Reis pour les années 1930-1940, et João Gilberto de 1955 à nos jours.

Le résultat de ces brusques changements musicaux se répercutera aux Etats-Unis et en Europe. Malheureusement, un fait historique va bouleverser tout cette modernisation exceptionnelle. Il s'agit du coup d'état militaire de 1964. Cette nouvelle réalité changera profondément la façon de composer de nombreux compositeurs. La chanson de protestation, politiquement engagée, prend forme chez les compositeurs populaires. Elle constitue le seul moyen de protester, étant donnée l'abolition de fait de toute liberté d'expression.

> *« Face à toutes ces tensions sociales, toutes les attitudes sont possibles, de la dégénérescence à l'engagement. Dans cette diversité, on remarquera « l'attitude utopiste » de certains compositeurs qui ont recherché des compromis stylistiques pour tenter de dépasser les oppositions savant/populaire, dominant/dominé. »* [44]

---

[43] *Carioca:* personne née à Rio de Janeiro.

[44] AGUILA, Jésus, *Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale et (ou) représentation du peuple dans la musique*, Troisième partie du cours: Le XX °, CAPES externe, Agrégation externe, Agrégation interne, Education musicale 2002, Université de Toulouse II, 104 p., p. 10.

1.8. Bossa nova : définitions et concepts

Vers la fin des années 1950, et au début des années 1960, comme nous l'avons vu, la population brésilienne vit sur une vague moderniste, à caractère optimiste, qui permet de nombreuses réformes à tous les niveaux de la société. Celles-ci favorisent, directement ou indirectement, l'apparition de divers facteurs qui joueront un rôle fondamental dans la conception de la bossa nova[45]. Les innovations technologiques qui engendrent l'apparition de la radio, les nouvelles techniques d'enregistrement, la télévision, aident à populariser cette forme sophistiquée de samba. L'origine du fait que ce genre musical soit désigné par l'expression bossa nova est mystérieuse. Cette expression préexiste à la création du genre : elle était jusqu'alors employée pour juger une personne ou une chose comme étant « de bon goût », sophistiqué et moderne. Officiellement, deux albums ont une importance capitale dans la consécration du genre : *Canção de amor demais*, daté d'avril 1958, avec Eliseth Cardoso au chant, Jobim comme compositeur, arrangeur et pianiste, et la guitare particulière de João Gilberto ; et *Chega de saudade*, daté aussi de la fin de 1958, avec João Gilberto à la guitare et au chant, et Tom Jobim aux arrangements et au piano. C'est dans ce moment historique que quelques compositeurs et interprètes, motivés par leurs instincts d'avant garde associés à des facteurs de résistance à des genres populaires décadents, trouvent la possibilité d'un renouvellement et d'une véritable révolution musicale, et font naître la bossa nova.

> *« No futuro, iriam festeja-lo como o disco que inaugurou a bossa nova, por ser todo dedicado as canções de uma nova dupla, Jobim et Vinícios de Moraes – e, principlamente porque João Gilberto acompanhava Eliseth ao violão em duas faixas (Chega de saudade e Outra vez), fazendo pela primeira vez o que seria a batida de bossa nova. »* [46]

---

[45] La genèse conceptrice musicale de la bossa nova est décrite dans le troisième chapitre, dans l'analyse de *Chega de saudade*.

[46] Trad., « Dans le futur, ce disque, qui met au jour le nouveau duo Jobim-Moraes, sera considéré comme celui qui a initié la bossa nova - et ce principalement parce que João Gilberto accompagne Eliseth à la guitare sur deux pistes (*Chega de Saudade* et *Outra vez*), faisant pour la première fois ce qui sera le rythme de la *bossa nova* ». CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p., p.175.

La bossa nova ne se limite pas à être un genre musical : elle incarne aussi un mouvement social, via le comportement général du peuple. Tant dans le domaine social que musical, elle représente l'arrivée d'une sophistication des mœurs de la classe moyenne ; dans la musique, elle se matérialise par l'entrée d'une série de nouveaux éléments musicaux, vérifiés dans la mélodie, l'harmonie et la rythmique. Paradoxalement, elle va influencer l'apparition d'un autre genre de musique populaire des années 1960, la *tropicália.*[47]

> *« Etre tropicaliste, c'est un peut comme être bossa nova. C'est une façon de vivre, de sentir, d'aimer les choses. Ou de les détester. »*[48]

Historiquement, il n'existait, de la part des premiers compositeurs de bossa nova, aucune intention de créer un autre genre musical. Il n'y avait pas non plus d'organisation réfléchie vers une telle innovation stylistique : ils n'avaient tout simplement pas conscience de la direction commune qu'allaient prendre leurs actes. D'un point de vue social, la conception de la bossa nova est le fruit d'un groupe de gens issus pour la plupart d'une classe sociale dite moyenne. Elle est un mouvement rebelle, contre l'art unique et la consommation de masse. Ses compositeurs, individualistes de caractère, jouent de la musique avec un certain sens de l'absurde, de l'humour, l'usage d'un métalangage et une certaine économie verbale.[49]

Si la question de savoir si la bossa nova est ou non un mouvement d'avant garde fait dans un premier temps débat, elle ne se pose plus après deux ou trois ans : le genre impose vite une authenticité qui lui est propre. Esthétiquement, la bossa nova rompt avec les thématiques des chansons (compositions) qui lui sont antérieures. Tandis que ces chansons avaient pour caractéristiques un romantisme excessif, mal venu dans les enregistrements avec de grands orchestres, et une interprétation par des chanteurs attachés à l'imitation du *bel canto,* issu des techniques classiques, la bossa nova change radicalement cette réalité. Les situations abordées dans les thèmes de la bossa nova sont liées à l'essence de la joie, aux bonnes choses de la vie, *via* une ambiance intimiste et sophistiquée. La légèreté du contenu

---

[47] *Tropicália : «* Genre musical né dans les années 1960 qui consiste à choquer l'auditeur, et qui a comme caractéristiques le mauvais goût, le baroque et le kitsch. » DELFINO Jean-Paul, *Brasil : a música,* p. 113.
[48] Ibid., *p. 114.*
[49] Cf. CAMPOS, Augusto, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, 349 p.

dramatique des paroles, associée au type d'interprétation du nouveau genre, équilibre mieux les éléments de la prosodie musicale. La dimension du chant est au même niveau que celle des instruments (complémentation). La valeur sonore des mots sera mieux explorée dans sa relation aux composants structurels musicaux. Les rimes forcées sont abolies. Les techniques d'arrangements aussi sont « adaptées » à la nouvelle musique. Auparavant, les orchestres de radios étaient surchargés de violons et de cuivres ; l'économie orchestrale de la bossa nova est bien plus discrète, presque minimaliste. Ses arrangements ont une relation étroite avec la musique de chambre, et ils mélangent les instruments caractéristiques de la musique populaire, comme la guitare et les percussions, avec des altos et le piano. L'instrumentation est plus lumineuse et plus claire, plus raffinée. Tout cela apporte une autre dimension musicale, et génère des émotions spécifiques, au sein d'un nouveau contexte d'interprétation.

Il est important aussi d'observer l'étroit rapport entre la bossa nova et le mouvement de la poésie concrète. La poétique littéraire de la bossa nova est étroitement liée à la poésie concrète car l'une comme l'autre correspond aux manifestations de l'avant-garde poétique, dans le même processus culturel et dans la même période, les années 1950. L'un des acteurs les plus actifs de ce mouvement est Augusto de Campos, qui est un partenaire intellectuel parmi les acteurs de la bossa nova. Il développe une étude entre une composition de Jobim, *Desafinado,* et la poésie concrète. Il aperçoit des similitudes conceptrices entre le langage musical, les paroles et la poésie concrète. Le résultat de sa recherche est la découverte des sens d'essentialisation des textes et un processus dialectique commun, définis par les poètes concrétistes comme *l'isoformisme*, le conflit fond / forme en quête d'identification.[50]

1.9. Corrélations entre populaire et savant dans la bossa nova *jobinienne*

L'évolution et la signification des langages musicaux populaires et savants présentent une singulière complexité de définitions. Celles-ci peuvent varier selon la musique abordée, la région et, évidemment, le peuple. Dans le cas brésilien les évolutions des langages savants et populaires sont parallèles. Le concept de tradition présente, appliqué à la musique brésilienne,

[50] CAMPOS, Augusto, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, 349 p.

des nuances bien particulières par rapport à l'Europe. On l'explique par différentes raisons, comme l'âge du pays - 500 ans - la mixité raciale développée dans une grande partie du pays - certes avec beaucoup de souffrance et de violence - et la grande dimension du territoire, qui a rendu possible l'apparition de nombreux et divers genres musicaux. L'auditeur brésilien, qui a assimilé toutes ces variantes, est par là même plus ouvert aux musiques d'origines étrangères. La situation de l'imaginaire populaire brésilien est tout à fait atypique.

> *« Le terme de populaire est à la fois objectif et idéalisé. C'est pourquoi il faut l'aborder d'emblée dans toutes ses significations et nuances : - Qui appartient au peuple, qui le caractérise, qui est composé de gens du peuple, qui est accessible par le peuple, qui est destinée au peuple. »*[51]

Dans le travail de Jesus Aguila[52], la définition du terme populaire est plurielle et plurivoque, mais elle ne subsume pas entièrement la réalité *jobinienne*[53]. Le compositeur est certes d'origine modeste, mais il possède une formation musicale classique, liée à la musique savante, tout à fait distincte de la réalité populaire. Sans avoir suivi de discipline « musique savante » dans ses études, il établit dès le début de sa carrière des contacts avec des techniques savantes de composition, comme celles de Ravel, Debussy, Lizst et Chopin, qui apparaissent subtilement dans ses compositions. Ce dualisme artistique l'accompagnera tout au long de son œuvre. C'est peut être là une des raisons de son manque de popularité vis à vis du grand public brésilien. Jobim est en revanche très apprécié des musiciens et d'un public amateur d'une musique plus raffinée. Il connaîtra une forte popularité aux Etats-Unis et en Europe. Ce qui expliquera sa popularité hors du Brésil, c'est le métissage qui structure sa musique – entre tissage d'éléments africains, européens et brésiliens, avec des caractéristiques savantes – et l'élève vers l'horizon d'un statut universel.

> *« Les musiques populaires sont le fruit d'une élaboration collective, d'un long polissage anonyme. La musique occidentale privilégie et valorise la personnalisation du discours de l'artiste, le renouvellement permanent du langage et des codes. Ainsi la présence très forte d'éléments empruntés aux musiques populaires peut être une forme de retrait,*

---

[51] *AGUILA, Jésus, Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale et (ou) représentation du people dans la musique,* p. 04.
[52] Ibid.
[53] Notre deuxième chapitre sera consacre à la trajectoire personnelle et professionnelle du compositeur.

> *d'effacement de l'ego du compositeur derrière le collectif. »*[54]

Antônio Carlos Jobim entre parfaitement dans cette définition, même si sa subjectivité présente de fortes ambigüités. Il appartient en effet au milieu musical populaire, et ce dès sa jeunesse, en tant que pianiste de cabarets, puis comme compositeur-arrangeur de compositions populaires. Il vivra successivement à New York, Londres, Los Angeles et Rio de Janeiro, sa ville natale. Ce milieu hyper urbain ne l'empêche pas d'établir une relation positive avec la nature, qui lui inspirera la production d'œuvres sublimes, issues de la culture campagnarde et folklorique. La créativité de Jobim vise l'universalité, et font de lui le compositeur moderne le plus représentatif de la musique brésilienne. Plusieurs œuvres de Jobim sont d'authentiques musiques populaires, conçues dans leur mouvement d'accession à la modernité, laquelle est exprimée par divers langages : musique folklorique (citée de manière sophistiquée, avec une forte coloration harmonique), musique savante, et tradition populaire.

> *« Cette musique paysanne offre les formes les plus parfaites et les plus variées. Elle dispose d'une puissance d'explosion admirable ; elle est exempte de toute sentimentalité, de toute friture inutile ; simple et parfois primitive, elle n'est jamais primitive, elle n'est jamais simpliste. On ne peut imaginer meilleur point de départ pour une renaissance musicale. »* [55]

La modernité *jobinienne* s'effectue, d'une part, par un brassage entre la musique brésilienne, le *cool-jazz,* et la musique savante européenne de la première moitié du 20e siècle. Cette fusion subtile n'a néanmoins pas lieu dans tous les styles de la musique populaire. Si la bossa nova apparaît comme musique populaire, compte tenu de son succès planétaire et de l'origine assez excentrique des styles qui la structurent, elle peut également être considérée en tant que musique savante. C'est ainsi que quelques compositions de Jobim la placent à la frontière entre le populaire et le savant. La modernité *jobinienne* s'effectue d'autre part par des appropriations par le compositeur d'éléments musicaux du jazz des années 1930-1950.

---

[54] Ibid., p. 06.
[55] BARTOK, 1942 in *Bartok, sa vie et son œuvre, 1968,* p. 155, in Ibid. p. 29.

On retrouve une sophistication analogue dans la bossa nova, le jazz et la musique savante. Schaeffner définit pour sa part le jazz noir d'une façon qui pourrait convenir, par analogie, à la bossa nova.

> *« L'époque moderne offre un exemple où des musiciens d'une culture et même d'une race étrangères se sont emparés d'un matériel instrumental correspondant à une esthétique différente de la leur, et l'ont utilisé à des fins imprévues. […] »*[56]

Le brassage le plus significatif entre bossa nova et musique savante est lié à l'harmonie. Avec le jazz, c'est plutôt la rythmique et l'improvisation. Rappelons enfin les origines mêmes de la bossa nova, ainsi que la popularité presque globale de Jobim dès 1959, époque à laquelle le phénomène de mondialisation n'existait pas, ni Internet, ni les avancées technologiques contemporaines. C'est l'introduction de la radio qui explique le fait que cette musique, construite dans la tradition brésilienne avec des langages extra brésiliens, devienne si populaire.

En regardant en arrière pouvons nous dire si Mozart était populaire en son temps ? Si c'est le cas, nous pouvons transposer, dans un contexte et une musique tout différents, l'œuvre d'Antônio Carlos Jobim. C'est le concept que Jésus Aguila nomme « opposition graduelle »[57], qui met en doute le fait qu'il existe une différence de nature entre le savant et le populaire.

1.10. Analogies entre le moderne et le traditionnel « brésiliens »

La tradition musicale brésilienne[58] occupe une place importante et vitale dans le processus de modernisation de la bossa nova, mais aussi d'autres genres, surtout quand ils sont joués par les musiciens *bossanovistes.*[59] Le paradigme modernité/traditionnel, se comprend par des éléments musicaux communs aux deux tendances, phénomène corrélatif

---

[56] SCHAEFFNER, André, *Instruments de musique/musique d'instrument, in* Essais de musicologie et autres fantaisies, Paris : Le sycomore, 1980, p. 67, in AGUILA, Jésus, *Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale et (ou) représentation du people dans la musique,* p. 50.
[57] Ibid., p. 91.
[58] La tradition musicale brésilienne – soit l'origine de la musique, les premières fusions qui la forment, les premiers genres qui la composent, ses premiers interprètes et compositeurs - renvoie directement à un peuple et à sa culture.
[59] *Bossanovista :* Terme utilisé en langue portugaise pour designer une manière particulière d'être, de jouer de la musique et de posséder un style artistique.

d'une (r)évolution esthétique, sociale et culturelle. Dans les années 1950, ce mouvement révolutionnaire, d'abord d'origine humaine, apparaît dans le champ de la musique populaire brésilienne avec plusieurs compositeurs-interprètes ; c'est grâce au trio concepteur de la bossa nova, Jobim – Vinícius – Gilberto, qu'il marquera toute une génération musicale. Mais ce qui caractérise le modernisme, particulièrement lié à la musique brésilienne de cette époque, est un retour aux racines de la musique - populaire aussi bien que savante - par Villa-Lobos, Ernesto Nazaré, Ravel, Chopin, entre autres, mais aussi par le jazz, l'arrivée de la radio et d'autres moyens modernes de communication.

> *« A música brasileira estava, portanto, através de Antônio Carlos Jobim e da bossa nova, destinada a representar, mundo afora, a civilização e modernidade brasileira, e para tanto não precisou absolutamente de romper com as convenções da música de base tonal e camerística. Desta forma, a bossa nova, após beber ela mesma em fontes estrangeiras, veio fortalecer e enriquecer a já forte tradição da canção brasileira, passando também a influenciar, num movimento inverso, gêneros musicais estrangeiros. »* [60]

Au sein de cet échange musical entre différentes cultures et entre tendances populaire et savante, émerge une nouvelle musique, actuelle, contemporaine. Comme nous l'avons vu, la vague moderniste a lieu dans tous les domaines : social, culturel, et politique. Néanmoins, ce processus a dans le domaine musical une signification propre, malgré les similitudes entre les différents domaines. Faire évoluer la musique populaire brésilienne sans revisiter les racines musicales n'aurait pas été possible. Le peuple « demande » une musique qui reflète ses pensées, ses idées, ses coutumes et son identité. Un changement dans cette sphère peut alors être long et délicat. La question est : comment moderniser la musique populaire sans perdre l'identité musicale qui est en conjonction avec la racine culturelle ?

---

[60] Trad. « La musique brésilienne était, donc, à travers Antônio Carlos Jobim et la *bossa nova*, destinée à représenter, dans le monde entier, la civilisation et la modernité brésiliennes, et pour cette raison, elle n'a paradoxalement pas rompu avec les conventions de la base tonale issues de la musique de chambre. Ainsi, la *bossa nova*, après avoir 'bu' elle-même à des sources étrangères, est venue fortifier et enrichir la chanson brésilienne, puis, dans un mouvement inverse, elle a également influencé des genres musicaux étrangers. » KUEHN, Frank Michael Carlos, *Antônio Carlos Jobim – A Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa nova : Caminho para a construção de uma nova linguagem musical*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, 2004, 207 p., p. 192.

Via la bossa nova, on assiste à une revalorisation du compositeur et de genres traditionnels brésiliens, car le nouveau genre ne cherche pas à rompre avec les racines musicales, mais plutôt à consolider les tendances modernistes avec les divers genres traditionnels du chansonnier populaire brésilien[61]. La bossa nova utilise l'harmonie et la rythmique d'abord dérivées de la samba*, mais elle emprunte aussi à la *samba-canção** et au *boléro**. Son esthétique est structurée vers une cible préétablie : la classe moyenne brésilienne. L'essence de la bossa nova combine une diversité d'éléments musicaux, nés de la conjonction entre, d'une part, la vieille chanson représentée par les anciens genres brésiliens ainsi que par la musique savante, et, d'autre part, la musique actuelle : jazz et samba, entre autres. C'est avec cette fusion d'éléments musicaux éloignés, différents, savants et populaires, que naît un nouveau paradigme esthétique musical, qui va devenir mondialement populaire. La manière de chanter de João Gilberto se rapproche de celle des chanteurs de *modinhas**.[62]

L'ethnomusicologue et anthropologue Menezes Bastos[63] développe une théorie de la musique liée à des conceptions de processus culturels complexes. Dans cette étude, il place au nombre de trois les grands processus historiques à l'origine de la musique occidentale, dite « universelle ». Ce dernier concept est inspiré, selon Menezes Bastos, du terme ''catholique'', lequel a son origine dans le mot grec *katholon,* universel. D'après Menezes Bastos, ce qu'on entend par le terme générique de « musique populaire » serait, en réalité, le troisième univers musical d'occident, et se serait consolidé au 20e siècle, entre les années 1930 (aux Etats-Unis avec le blues et le jazz, et au Brésil avec le *choro,* le *maxixe,* la samba et le *lundu**) et les années 1960 (avec le *be-bop*,* le *cool jazz** et la bossa nova*)* ; la musique populaire serait ainsi le reflet d'un schéma planétaire, étroitement lié à l'industrie du *show business,* et rendu possible par les avancées technologiques et industrielles comme la phonographie, la radio et le cinéma parlant. Le premier univers musical d'occident serait, d'après l'ethnomusicologue, le chant grégorien, en tant que force motrice symbolique du processus colonisateur ayant ramené la chrétienté – donc, le catholicisme - à toute l'Europe. Le deuxième *katholon* est la musique occidentale des 18e et 19e siècles, qui a redessiné la musique comme « concert des

---

[61] Cf. VIANNA, Hermano, *O mistério do samba,* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., UFRJ, 1995, 196 p., p.122 et 127.
[62] Cf. KUEHN, Frank Michael Carlos, *Antônio Carlos Jobim – A Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa nova : Caminho para a construção de uma nova linguagem musical,* p. 132.
[63] La thèse de cet auteur est exposée partiellement in KUEHN, Frank Michael Carlos, *Antônio Carlos Jobim,* p. 131.

nations », prenant en charge – musicalement – les relations entre les nations-états modernes et leurs colonies.

La musique populaire, selon Menezes Bastos, incorpore - en la recréant - la musique du passé (folklorique et savante). Il s'agit d'une reconstruction du passé liée à une postulation du futur, dans un mouvement où le global et le régional se fusionnent en une totalité. Le langage de la musique populaire en tant que troisième univers, fondé sur une base afro-américaine, se compose de la théorie tonale classique romantique de la musique occidentale, de la théâtralité et du chant de l'opéra, et de la centralisation de l'interprétation.

Nous pouvons constater que la bossa nova assimile, dans son essence, plusieurs styles à caractères biens différents, puisque issue de la musique savante et de la musique populaire. Ce qui va nous intéresser désormais, c'est le résultat de ce processus moderniste brésilien, et non plus la question des origines des éléments qui participent de sa conception. Ainsi, nous affirmons que la bossa nova et Antônio Carlos Jobim sont les fruits d'un long processus historique mêlant différentes cultures et différentes origines humaines.

Dans le chapitre suivant nous allons comprendre les étapes de la modernité culturelle brésilienne. Les particularités de ce modernisme seront traitées dans ce chapitre pour une meilleure compréhension de ce mouvement et de ses acteurs majeurs ; et nous montrerons aussi la genèse de la pensée *jobinienne*.

Chapitre 2

2. Modernité et anthropophagie culturelle brésilienne

2.1. L'introduction au modernisme brésilien

Le sens du modernisme brésilien ainsi que sa naissance sont particulièrement différents du mouvement moderniste ayant existé en Europe. Les raisons de cette différence sont : l'histoire du Brésil et l'évolution culturelle de ce jeune pays, avec une société qui connaît toutes les étapes de son existence. La formation sociétaire initiale suivie de son évolution jusqu'à nos jours peut résumer son concept. L'Europe est déjà vue comme le modèle de mœurs et de traditions, qui s'expliquent par son histoire. Restant une colonie portugaise jusqu'en 1822, c'est seulement à partir de cette époque que l'identité artistique brésilienne commence à se développer avec plus de liberté. Cette liberté sera bien masquée dans le siècle suivant car la plupart des artistes ne créent pas : ils copient non seulement les modèles européens de France, d'Italie et du Portugal qui sont les principaux, mais également ceux d'Allemagne, d'Espagne et d'autres pays qui sont représentés dans cette optique de références culturelles.

> *"A lei do povoamento do solo, de 1907, que se deve a Miguel Calmon, faz entrar no território brasileiro, em apenas oito anos, a espantosa massa de quase um milhão de imigrantes[...]. O italiano, o alemão, o eslavo o saxão trouxeram a maquina para a nossa economia."*[64]

La musique et la littérature brésilienne sont les expressions artistiques les plus développées dans les années suivant l'indépendance brésilienne. Et c'est justement cent ans

[64] Trad. « La loi d'insertion des peuples dans le sol, de 1907, du politicien Miguel Calmon, a fait entrer dans le territoire brésilien, en seulement huit ans, l'extraordinaire masse de presque un million d'immigrés […]. L'italien, l'allemand, le slave, et le saxon ont amené la machine pour notre économie. » In SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna*, Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1964, p. 23.

après l'indépendance que les premiers pas de la création typique brésilienne se font dans l'histoire. Le gouvernement brésilien développe des programmes d'échanges culturels avec des artistes et des étudiants d'arts brésiliens avec des pays d'Europe, comme la France, l'Italie et l'Espagne. L'art plastique, la musique et, la littérature dans une moindre mesure, y sont bien représentés. Et c'est en grande partie grâce à ces échanges que la production artistique brésilienne va connaître une révolution. Les Brésiliens découvrent en Europe le cubisme, le futurisme et l'art avant-gardiste. En conséquence, ils rapportent toutes les innovations artistiques liées aux arts plastiques, la musique, la littérature, le dessin, mais aussi l'architecture et le cinéma. Cette démarche cause de grands problèmes à ces artistes, car la critique nationale et une partie du public sont incapables de sentir et d'assimiler de tels changements artistiques. L'acceptation n'est pas facile : certains artistes, sous la pression de la critique, renoncent aux idées les plus radicales du vieux monde. Ce n'est pourtant pas le cas de tous les artistes. Parfois, ils sont obligés d'abandonner leurs projets modernistes pour quelque temps ; mais ensuite, ils reviennent aux idées d'avant-garde, car même sous une forte pression, ils refusent de se compromettre sous prétexte du système culturel de l'époque. C'est le cas d'Anita Mafalti, peintre brésilienne, qui, grâce à sa rencontre avec Fernand Léger à Paris, voit plus de possibilités dans l'expression picturale. Si pendant un certain temps, elle renonce à son projet en vertu des critiques atroces de la part de ses détracteurs qui la touchent profondément et la blessent, elle va néanmoins continuer sa production avant-gardiste.[65]

Dans la musique, le cas le plus connu a été Heitor Villa-Lobos. Il part à Paris pour améliorer et approfondir ses études. Après avoir travaillé les nouvelles techniques de composition, Villa-Lobos va comprendre très vite que le secret de sa composition se trouve au Brésil, dans le folklore brésilien et dans les traditions de son peuple. Il apprend en France avec les grands compositeurs de l'époque, comme Stravinsky, ou encore Arthur Rubinstein. Son retour au Brésil sera difficile, car l'aristocratie brésilienne attend de lui, dans ses compositions, la verve européenne, le langage européen de la musique classique, et non pas une certaine découverte de la musique du peuple brésilien. Nous expliquons cette négation par la classe dominante brésilienne de sa propre tradition culturelle par plusieurs raisons. Tout d'abord, à cause du préjugé envers la culture populaire, du racisme envers la population métissée, noire et indigène. Puis, par la recherche dans l'Europe d'une identification culturelle, héritage du mouvement d'immigration qui a constitué en partie la société

[65] Cf. Ibid, p. 63.

brésilienne. Le mouvement moderniste brésilien se fera en grande partie dans la découverte de sa propre culture, de ses chants d'antan, des mélanges culturels issus de son histoire.

La démarche d'aller chercher les idées créatives dans la source nationale vient de l'influence de l'école européenne. Les artistes brésiliens comprennent cette vision dès qu'ils se rendent sur le vieux continent pour développer leurs études. Les exemples sont nombreux de ces Européens qui motivent les jeunes talents brésiliens à plonger dans leurs origines. Parmi ces personnalités étrangères au Brésil, nous allons parler du grand mentor du mouvement moderniste brésilien. Celui qui montre aux modernistes brésiliens comment ils pourront approfondir le langage artistique national. Il fera découvrir le Brésil aux propres Brésiliens, du grand mécène Paulo Prado qui supporte financièrement les artistes ainsi que leurs productions, jusqu'au cerveau du mouvement moderniste, Oswald de Andrade. Son nom est Blaise Cendrars.

2.2. Blaise Cendrars : le père intellectuel du modernisme brésilien

Cendrars[66] se rend au Brésil en janvier 1924, suite à l'invitation de Paulo Prado, homme d'affaires et mécène des poètes modernistes de São Paulo. Prado aide financièrement et moralement les grands mentors du mouvement moderniste brésilien Oswald de Andrade et Mário de Andrade. Il va accueillir Blaise Cendrars dans sa maison et ils vont devenir des amis proches pendant toute leur existence. Au Brésil, où la nature aussi bien que la population s'accordent à des aspirations profondes, il découvre et développe son fameux « Utopialand »[67]. Il y retournera par deux fois, de janvier à juin 1926 et d'août 1927 à janvier 1928. Il s'y lie notamment avec les poètes Oswald de Andrade (il lui dédie son recueil Pau Brasil)[68], Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Luis Aranha, Manuel Bandeira et Carlos Drummond de Andrade, ainsi qu'avec les peintres Cícero Dias et Tarsila do Amaral, qu'il nomme « la plus belle *Pauliste* du monde ».[69]

---

[66] Blaise Cendrars est un écrivain français d'origine suisse, né le 1er septembre 1887et mort le 21 janvier 1961 à Paris. Voir AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas,* São Paulo : Martins, 1970, 197 p.
[67] Forme de langage qu'il célébrera dans ces livres futurs.
[68] Publié en 1925 aux éditions Sans pareil.
[69] Artistes qui font partie de la première génération du modernisme brésilien. Cf. CAMARGOS, Marcia,

> *« Puis tout se fige. Les glaces s'étendent, les mers en sont envahies et le ciel les charrie. »*[70]

Au Brésil, tout le passionne : le métissage de la population comme le gigantisme des exploitations de café, la beauté cosmogonique comme le patrimoine historique. Il se reconnaît en l'Aleijadinho, le sculpteur baroque ; les exploits du *cangaceiro*[71], Lampião ou de Febrônio, le criminel, le fascinent. Toutes les découvertes brésiliennes, les personnages, l'histoire du pays, la musique populaire, l'art plastique, les villes, la campagne et la nature alimentent l'imaginaire de Cendrars. Son œuvre et sa vision du monde changeront pour toujours après ses séjours au Brésil passés dans les années 1920, justement les années marquées par des transformations sociales et culturelles, dues à des raisons multiples, dont l'importance donnée aux innovations technologiques liées à la modernité. Les couleurs tropicales sont bien appropriées pour nourrir l'imaginaire créatif de Blaise Cendrars.

> *« Freud place l'instinct sexuel au centre de l'activité humaine : je lui oppose l'instinct anthropophagique dont la sexualité est l'une des formes les plus caractéristiques. »*[72]

Le poète, en contact avec le mécène Paulo Prado, va influencer la genèse du mouvement moderniste brésilien, car Prado a une relation amicale avec le cerveau du mouvement, Oswald de Andrade.[73] Cendrars s'intéresse énormément à l'art authentique brésilien et à son folklore, contrairement à la société dominante brésilienne du début du siècle dernier, qui avait plutôt tendance à le nier. C'est justement la source de la rénovation de l'art moderne : la redécouverte de sa propre racine, en fusion avec les éléments artistiques venus

---

Paulicéia, Semana de 22, entre vaias e aplausos, São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2002, 183 p.

[70] Blaise Cendrars. *La fin du monde (1919),* in In SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna,* Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1964, p. 254.

[71] *Cangaceiro* sont des justiciers, artistes mais aussi des bandits de l'intérieur du nord-est brésilien. Ils sont nomades et ils amènent avec eux leur culture : la danse, la musique, la poésie et le théâtre. Certains d'entre eux sont engagés dans les mouvements sociaux, et ils prônent une meilleure distribution de richesses et de justice pour les habitants pauvres de cette région brésilienne. Néanmoins, ils ont une réputation d'assassins sanguinaires, qui peuvent tuer sans remords et de la façon la plus barbare.

[72] AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas,* São Paulo : Martins, 1970, p. 58.

[73] Nous allons consacrer une réflexion dans ce chapitre sur le mentor du mouvement moderniste brésilien ; Oswald de Andrade.

d'Europe, d'Asie, des Amériques du nord, centrale et du sud et d'Afrique, grâce aux changements culturels issus de la colonisation et du commerce maritime qui se développe extraordinairement avec l'augmentation du trafic maritime, et des vagues d'immigration. Dans ce contexte, Blaise Cendrars, avec sa grande expérience de voyageur - il était connu comme le *« Bourlingueur »*[74] de la planète, puisqu'il connaissait déjà l'Asie, l'Afrique et l'Amérique du nord avant d'arriver au Brésil -, découvre au Brésil une autre essence de soi-même. La liberté du nouveau monde l'enchante : cette nouvelle société avec une morale dilettante de mœurs, qui prend tout le temps pour mourir dans une évolution unique et singulière.[75]

Ce que Cendrars montre aux Brésiliens, c'est que l'on peut aller chercher l'essence de la transformation moderne dans la nouvelle culture populaire et savante du peuple brésilien. En partant dans l'intérieur des terres au Brésil, il ira rencontrer une nouvelle conception de l'art. Une nouvelle musique, des formes d'expressions populaires inédites ont dans leur sein les éléments de la culture portugaise, africaine et indigène, cela se transforme en art typique brésilien. Cette approche française de Cendrars ouvre de nouvelles perspectives aux artistes visionnaires brésiliens, qui acceptent l'art de leur propre pays et surtout découvrent leur propre art. Car jusque-là, l'art populaire brésilien était considéré par de nombreux critiques comme un art décadent, avec des artistes décadents : des marginaux misérables et surtout des gens métissés. Ce préjugé était imposé par l'élite, l'aristocratie et la classe dominante sur le peuple. La majorité sociale brésilienne est issue de variétés raciales composées de Blancs, de Noirs, d'Indigènes, d'un brassage entre les trois, avec toutes les possibilités de mélanges mais tous Brésiliens. Blaise Cendrars s'intéresse à cela. Il voit là une nouvelle route établie des mystères extra-culturels. L'art nouveau est une nouvelle forme d'expression, avec aussi un langage artistique inconnu.[76]

> *Oswald em entrevista a Nino Frank, no « Les nouvelles Littéraires », de 14 de julho de 1928 definiria seu movimento ; e toda a teoria do atavismo, expressa acima por Cendrars, emerge como seu princípio mesmo : « Qu'est-ce l'anthropophagie ? Le fait de dévorer l'ennemi vaincu pour que ces vertus passent à*

[74] Titre de son roman paru dans l'édition Denoël, Paris, en 1948.

[75] Nous avons conscience que chaque société a un parcours unique et singulier. Ce que nous affirmons ici, dans ce texte, c'est le caractère unique de la formation sociétaire brésilienne, formé par plusieurs races, ce qui va faire un métissage unique jusque-là de son peuple et donner naissance ainsi à une nouvelle identité, et une nouvelle culture.

[76] Cf. AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas,* São Paulo : Martins, 1970, 197 p.

> *nous. Une communion. Nous absorbons le « Tabou » pour le transformer en « Totem » : l'ennemi sacré qu'il faut transformer en ami ». « Le Brésil a eu deux grands ennemis : les missionnaires et les gouverneurs généraux portugais. Ceux que nous ne désavouons pas, ce sont les aventuriers, les forçats, les nègres.»*[77]

Paulo Prado emmène Blaise Cendrars, Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral dans sa voiture au Minas Gerais[78] et à l'intérieur de Rio de Janeiro. Là, Blaise présente un nouveau Brésil aux Brésiliens avec sa vision subtile d'approvisionner l'essence de l'ineffable. Et toute cette inspiration qu'ils auront au contact de cette vision distante des grands centres vont les cultiver, et le résultat sera enrichissant pour tous. Les légendes d'antan, originaires d'anciens esclaves, tout comme les éléments de la nature brésilienne, la ville d'Ouro Preto, ou encore le sculpteur Alejadinho, seront les thèmes préférés du cortège franco-brésilien. Citons aussi la cuisine typique et les alcools à base de canne de sucre : Blaise Cendrars devient d'emblée un habitué des restaurants et cafés des villes du Minas Gerais. Et ce sera là aussi qu'il rencontrera Febrônio : le fou criminel qui assassine ses victimes et les mange dans le but d'assimiler leur énergie. C'est le même cas de quelques tribus d'Indigènes brésiliens, qui pratiquent l'anthropophagie avec des objectifs religieux. Et c'est justement cette perspective culturelle de manger l'autre qui sera l'essence du modernisme brésilien, appelée aussi anthropophagie culturelle.[79]

> *«O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos beneficios da civilização, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado. »*[80]

---

[77] Trad. « Oswald de Andrade dans une interview à Nino Frank, dans Les nouvelles littéraires, du 14 juillet de 1928 définirait son mouvement ; et toute la théorie d'atavisme, exprimé par Cendrars, émerge avec son principe même : « « Qu'est-ce l'anthropophagie ? Le fait de dévorer l'ennemi vaincu pour que ces vertus passent à nous. Une communion. Nous absorbons le « Tabou » pour le transformer en « Totem » : l'ennemi sacré qu'il faut transformer en ami ». « Le Brésil a eu deux grands ennemis : les missionnaires et les gouverneurs généraux portugais. Ceux que nous ne désavouons pas, ce sont les aventuriers, les forçats, les nègres. » In AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo : Martins, 1970, p. 58.

[78] Département brésilien situé au sud-ouest du pays. Il fait partie de la région la plus peuplée actuellement et il est voisin des départements de Rio de Janeiro et de São Paulo.

[79] L'anthropophagie. Ce terme est utilisé dans la définition de l'essence moderniste par des acteurs de l'époque mais aussi par les scientifiques des générations suivantes jusqu'à nos jours.

[80] Trad. « Le Brésil avançait matériellement, et le pays profite des bénéfices de la civilisation, mais, sur le plan de la culture, il ne renonçait pas au passé. » Cf. SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna*, Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1964, p. 32.

Nous savons que les années 1900 sont des années de folies, de nouveautés politiques, de guerres, et d'instabilité économique et politique, dans presque tous les continents de la planète. Le libéralisme, le fascisme et le communisme l'illustrent bien. Dans cette réalité globale, Cendrars, un connaisseur des quatre continents, est en direct pour dire que le Brésil est le pays de l'avenir. Car au Brésil, il se sent libre. Il sent que le peuple, malgré l'héritage du passé colonial, de l'esclavage et des injustices, est un peuple heureux et indépendant. Mais ce même peuple est sous estimé, il doit encore exprimer toute sa richesse. Le poète français montre exactement cela : comment certains Brésiliens sont créatifs sans avoir reçu une formation académique. Sans avoir eu accès à l'école, ils produisent énormément grâce à l'héritage culturel transmis par leurs ancêtres. L'une des lignes du mouvement moderniste est l'anthropophagie culturelle que les artistes récupèrent dans l'imaginaire populaire de leur propre culture mais aussi dans les cultures étrangères. Et le premier pas est donné, quand un intellectuel français, européen, en observant d'une façon neutre la culture brésilienne, constate l'une des plus importantes voies d'une possible transformation culturelle. L'utilisation dans les nouvelles expressions artistiques, tous domaines confondus – comme la musique, l'art plastique, la poésie -, de l'essence pure du peuple représente l'osmose inconsciente de la genèse artistique brésilienne. L'interdisciplinarité caractérise naturellement l'*anthropophagie* brésilienne. Dès lors, va devenir possible pour Oswald de Andrade la formulation de son concept moderniste, qui sera entendu comme le concept de formation moderne brésilienne. L'intellectuel, dans le futur, avec la prise de recul et de distance nécessaires, montrera aux autres acteurs du modernisme, l'identité culturelle et artistique de son peuple, et accompagnera les premiers pas réellement concrets vers le changement vers une ère nouvelle. Etre pluridisciplinaire constitue une imposition, une norme que les artistes vont acquérir dans le discours, dans ses expressions les plus profondes. De plus, le changement discursif de l'art est assumé par les acteurs comme étant un élément de l'identité culturelle brésilienne, dans son essence. Depuis que le Brésil a était « découvert », il a connu un cycle du renouvellement social et culturel inouï, spécifique à la définition *anthropophagique,* symboliquement initié par quelque tribus brésiliennes d'antan, soit avant la découverte du pays. Ensuite, la continuité est assurée par les Portugais, qui se mélangent avec les femmes indigènes et donnent naissance au Brésilien métissé, mélange d'un homme ou d'une femme blanche avec une personne indigène. Postérieurement, avec l'arrivée des esclaves d'Afrique, ce mélange racial

va être enrichi par la race nègre, qui va aussi constituer le brassage initial de la genèse brésilienne.[81]

> *« Notre race n'a rien à voir avec l'Occident, ni avec l'Orient. Nous sommes soumis aux influences équatoriales. »*[82]

2.3. Oswald de Andrade rencontre le futurisme de Marinetti

Au retour de son voyage en Europe en 1912, Oswald de Andrade[83] rapporte dans son bagage le manifeste futuriste de Marinetti[84]. Cette idéologie permet à Oswald d'avoir des idées pour le développement de son propre manifeste moderniste et anthropophagique. Ce qui plaisait beaucoup à Oswald dans le futurisme était l'envie de rompre toutes les liaisons avec le passé et ses idées. Cette rupture proposait une nouvelle optique visionnaire d'un nouvel art, poétique, musical, architectural, pictural, théâtral, visuel, mais aussi, une nouvelle approche scientifique. C'était, d'une certaine façon, un mélange de liberté et d'esthétique. Oswald savait que le Brésil avait besoin d'un décrochage envers son passé traumatique, lié au temps de la colonie, de l'esclavage et de la stagnation dans presque tous les domaines sociaux, à l'exception du domaine culturel. Le futurisme permet une révision historique du passé brésilien pour une meilleure appréhension de l'identité de son peuple. L'idéologie du futurisme évoquait une intégration de la notion de nationalisme. C'est avec cette notion nationaliste que l'art populaire revient comme source essentielle de modernité. Le problème est l'autoritarisme qui s'impose dans cette idéologie par les leaders, qui vont censurer, choisir quel type d'art est autorisé, retenir le plus approprié pour la nation. C'est à ce moment-là qu'Oswald abandonne le futurisme, évidement sous une grande pression de la part des

---

[81] En langue portugaise nous disons *Mameluco* ou *caboclo* le mélange entre le Blanc avec l'Indigène, *mulato* le mélange entre le Noir et le Blanc et *cafuzo* le mélange entre l'Indigène et le Noir.

[82] AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo : Martins, 1970, p. 58.

[83] Oswald de Andrade. 11/01/1890 - 22/10/1954. Ecrivain, journaliste, essayiste, critique littéraire, mécène et bon vivant. Principal articulateur-acteur du mouvement moderniste brésilien.

[84] Le futurisme : La modernité était une source d'inspiration pour les artistes du mouvement qui considéraient que la ville était bien plus belle qu'un paysage naturel. Tous les éléments urbains étaient glorifiés et les usines et les inventions modernes (comme la voiture) étaient représentées pour leur beauté. Néanmoins le futurisme de Marinetti est négatif car il prône la violence et l'agressivité comme forme de manœuvre. L'auteur, Filippo Tommaso Marinetti avait des relations avec l'idéologie fasciste et plus tard avec les idées du nazisme dans les années 1910, 1920, 1930 et 1940. Cf. TELES, Gilberto Mendonça, *Vangurda Européia e Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1972, 271 p.

différents mouvements sociaux du Brésil de cette époque en raison du fascisme latent de l'idéologie futuriste.

Le modernisme brésilien est donc confondu avec le futurisme italien, et Marinnetti est invité par l'ambassadeur italien de l'époque à donner une conférence en 1926 sur ce thème au Casino Antartica, à São Paulo. Il est reçu de deux manières : très bien accueilli par les intellectuels, quelques artistes et quelques politiciens, il est par contre très mal reçu par la jeunesse communiste brésilienne et par les partis politiques de gauche, car Marinnetti est associé depuis le début au fascisme européen des années 1900. Malgré quelques idées absorbées par les modernistes brésiliens auprès de Marinnetti, Oswald de Andrade va prendre de la distance avec l'innovateur italien. Les critiques et une grande partie du public, dont Oswald, n'acceptent pas la présence d'un homme lié aux extrémistes et aux nationalistes.

Oswald de Andrade participe au mouvement moderniste brésilien, qui explorait l'indépendance à travers la recherche d'un langage national dans les arts, et combattait pour l'académisme. Comme il a été aussi un mécène, il a mis beaucoup d'énergie dans les nouvelles formes d'expressions artistiques. Cette énergie se résume en projets futuristes qu'il développe et qu'il met en place dans divers domaines artistiques comme l'art plastique, la littérature, l'urbanisme et dans une moindre importance, la musique.

L'autre personnalité qui a fait partie de la genèse du mouvement moderniste est Mário de Andrade. Et Mário va plus loin dans le domaine de la musique. Sa recherche, d'essence musicologue, permet de découvrir un autre Brésil musical. Il va examiner la musique de régions lointaines du Brésil. Il publie beaucoup de matériel qui sera d'une extrême importance dans la préservation du patrimoine mais qui servira également l'imaginaire des compositeurs liés à la musique savante et à la musique populaire.[85]

Les deux intellectuels vont donc commencer à idéaliser un événement : la semaine d'art moderne de 1922. Cet évènement prendra une importance symbolique majeure pour le mouvement moderniste brésilien. Pour la réalisation de cette semaine, ils obtiendront la collaboration de quelques mécènes, de planteurs de café, d'industriels : ils aideront à la concrétisation physique des besoins pour l'implémentation culturelle.

---

[85] Quelques publications de Mário de Andrade : *Paulicéia Desvairada*, 1922, *Amar, verbo intransitivo*, 1927, *Modinhas Imperiais*, 1930, *Música, dôce música*, 1933, *Belasartes*, 1934, *Musica do Brasil*, 1941.

2.4. La semaine d'art moderne de 1922. L'ouverture au nouveau. Naissance de la notion d'anthropophagie culturelle

La semaine d'art moderne aura la ville de São Paulo comme partenaire officiel de cet événement culturel. En effet, la capitale de l'époque, Rio de Janeiro, était plutôt considérée comme la ville du glamour, avec des galas, des concerts, des spectacles de théâtre. Rio de Janeiro recevait, elle, les compagnies lyriques européennes en tournée en Amérique du sud. La capitale possédait donc – paradoxalement - toutes les institutions culturelles : l'école nationale de musique, la bibliothèque nationale et, entre autres, l'école nationale des beaux arts.[86]

São Paulo avait une toute autre réalité. La ville était considérée comme l'un des principaux centres commerciaux et industriels depuis 1910. De plus, São Paulo était beaucoup plus moderne que Rio de Janeiro. Plusieurs facteurs y contribuaient. L'immigration italienne y était arrivée en grand nombre[87]. La fusion d'ethnies de différentes origines se mélangeaient avec différentes sonorités de langues comme l'italien et le portugais.

Les pionniers de São Paulo qui font partie de la genèse de la semaine sont : Mário et Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Anita Mafalti, Di Cavalcanti et Victor Brecheret. Les représentants de Rio de Janeiro pour cet évènement sont : Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Renato de Almeilda, Olegario Mariano, Ronald de Carvalho, notamment.[88] Inspirées par la semaine de fêtes de Deauville, qui réunissaient des expositions de peintures, des concerts et autres expressions artistiques, les acteurs du mouvement choisissent le Théâtre municipal de São Paulo.[89] Celui-ci est donc momentanément investi pour les expositions d'artistes considérées comme bizarres par quelques critiques d'art et surtout par le grand public.

---

[86] Cf. CAMARGOS, Marcia, *Paulicéia, Semana de 22, entre vaias e aplausos,* São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2002, p. 45.
[87] La ville de São Paulo reçoit en huit ans, à partir de 1907, un millions d'immigrants. Ibid, p. 46.
[88] Ibid, p. 73.
[89] Le théâtre municipal de São Paulo était réservé pour la musique savante dans cette époque, soit les années 1900. L'art du mouvement moderniste bouleverse les habitués du théâtre et en conséquence un scandale dans la presse est déclaré. Parmi les artistes qui ont travaillé dans ce théâtre, nous pouvons citer Maria Callas, Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Claudio Arau, Arthur Rubinstein, Nijinsky, Nureyev, Baryshnikov, Duke Ellington, Ella Fitzgerald.

Dans le programme de la semaine d'art moderne, figurent quelques artistes particulièrement présents, comme Anita Mafalti, Tarsila do Amaral et Heitor Villa-Lobos. Ces trois artistes étaient fortement critiqués pour leur art inhabituel. Parmi eux, Villa-Lobos est le mieux accepté par les participants passifs venus voir l'évènement. La semaine d'art moderne va marquer le point de départ du modernisme, et elle sera citée dans les publications futures comme étant le moment de transformation, de changement dans l'art brésilien. Entre le 13 et le 17 février 1922, le théâtre ouvrait ses portes avec 100 œuvres. Le résultat de la semaine moderne sera positif dans les jours suivants, car l'essentiel sera présenté dans la presse, dont la presse populaire. Le débat que la semaine suscite va donner l'impulsion nécessaire au mouvement pour se poursuivre. Une nouvelle notion, celle de l'anthropophagie culturelle[90] De nouvelles formes d'expression artistique vont fusionner avec d'autres formes plus anciennes. Ce mélange, qui est l'essence de l'anthropophagie culturelle brésilienne, donnera naissance à de nouvelles conceptions artistiques. Le lieu, la semaine et les acteurs vont écrire dans les pages de l'histoire de nouveaux concepts artistiques, qui seront assimilés par les artistes de l'avenir. L'importance de la semaine d'art moderne se trouve surtout dans ce qui en sera engendré après coup. Car cet événement culturel aura une importance vitale pour les changements de mentalité des acteurs culturels de la société brésilienne, et le lien sera évident pour les générations d'artistes à venir. Citons justement Antônio Carlos Jobim, car il représente particulièrement bien cet idéal : en rupture avec quelques idées archaïques de l'époque, il ne perd pas pour autant contact avec le passé, et surtout, il incorpore les idées nouvelles, les concepts nouveaux, ceux de son temps.

> *"A antropofagia legitima a incorporação de elementos estrangeiros pela arte brasileira. Os Andrade (tanto Oswald quanto Mário), proclamavam os artistas brasileiros a praticá-la, absorvendo de todo lugar o que quer que se adaptasse ao seu ethos. O conceito em si se origina no canibalismo religioso seiscentista dos Tupinambás, para quem os mundos espirituais e físicos eram interligados, sendo possível absorver o que viesse de ambos mundos. Na prática antropofágica, as pessoas morriam em vingança por um ancestral, a morte significando o nascimento de um outro ser no canibal, que adicionava a si escarificações e um novo nome após o sacrifício humano."*[91]

---

[90] Cf. *Manifesto antropófago*, revue publiée dès 1928 à São Paulo par Oswald de Andrade. Le procedé universelle de l'emprunt culturel est exposé selon le contexte brésilien de l'époque.

[91] Trad. "L'anthropophagie légitime l'incorporation des éléments étrangers pour l'art brésilien. Les Andrade (Oswald et Mário), proclamaient les artistes brésiliens à la pratiquer, en absorbent de tous les endroits qui

Concernant l'idéal artistique de la semaine de 1922, la réception de la part du grand public comme de certains critiques d'art s'est faite avec ironie, incompréhension et beaucoup de surprise. De nombreuses nouvelles idées présentées au cours de la semaine de l'art moderne sont considérées comme fantaisistes et chaotiques. La négation des idées du passé est vécue comme un acte de trahison par de nombreuses personnes qui travaillaient au Théâtre municipal de São Paulo.[92] Trahison parce que plusieurs d'entre elles faisaient partie de l'ancienne école. Le sens des formes culturelles est dans son usage, pas dans ses origines.[93] Par ailleurs, les disputes d'espace des nouveaux artistes et de leurs idéologies artistiques respectives montrent une vérité que la société, de façon négationniste, s'est toujours caché. Et nous constatons que cela continue. Le processus de colonisation et de catéchisation a transformé la société brésilienne en une structure baroque basée sur l'apparence.[94] Ce modèle d'archétype social continue à exister dans la société brésilienne depuis toujours. La semaine moderne de 1922 n'échappe pas à la règle. La fausse apparence affichée par une grande partie de la société et relevant de son essence intime, va être un obstacle à toute forme de transformation (y compris pour Jobim). Et quand nous parlons d'art populaire, savant ou folklorique, la démarche du contre sens, basée sur la tradition d'antan, est synonyme d'ostentation et de maintenance aussi d'un faux pouvoir, imposée par les codes sociaux qui font intrinsèquement partie, hélas, de la culture brésilienne.

Néanmoins, malgré toutes les discordes, la semaine d'art moderne peut être considérée comme un succès, car le résultat obtenu confirme son objectif principal : l'ouverture à une nouvelle conception artistique, même si elle ne s'installera vraiment que quelques années plus tard, avec les générations suivantes. L'influence de ce mouvement de rénovation d'art peut se

---

peuvent s'adapter à ces ethos. Le concept en soi a pour origine le cannibalisme religieux des années 1600 des *Tupinambás,* auxquels ils croient *:* les mondes spirituels et physiques étaient inter-liés, permettant d'absorber les vertus de deux mondes. Dans la pratique anthropophagique, les personnes mourraient pour la vengeance d'un ancêtre, la mort signifiant la naissance d'un autre être dans le cannibale, qui additionnait en soi les scarrifications et un nouveau nom après le sacrifice humain. » Voir ULHOA, Martha Tupinambá de, *Nova História, Velhos Sons : Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular,* article publiée dans *Debates* v.1, n.1, p. 80-101, PPG-MUS – UNIRIO, 1997, p. 09.

[92] Ibid, p. 135.

[93] Ibid.

[94] MARTINS, José de Souza, in ULHOA, Martha Tupinambá de, *Nova História, Velhos Sons : Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular,* article publiée dans *Debates* v.1, n.1, p. 80-101, PPG-MUS – UNIRIO, 1997, p. 09.

symboliser par un ballon de neige qui petit à petit grandit, jusqu'à devenir une immense avalanche culturelle. Nous pouvons ainsi définir l'essence du modernisme brésilien ; l'anthropophagie s'instaure à partir de la nouvelle période, soit à partir des années 1950, époque de la naissance de la bossa nova, et celle aussi des premières compositions d'Antônio Carlos Jobim et de ses confrères. Les antagonismes de l'art et de la culture brésilienne ont toujours été présents, et si nous pouvons les transposer actuellement, nous constatons une continuité du phénomène en question.

> *"Não há dúvida de que a semana de arte moderna fertilizou a discussão e o questionamento dos valores artísticos e estéticos nacionais. O pensamento modernista abalou o velho e retrógrado consenso nacional sobre padrões, condutas e, sobretudo, a própria função da produção artística do país. Os fundamentos modernistas flanquearam o direito à inteligência artística e à liberdade criativa, assumindo a defesa de uma consciência nacional aguerrida."*[95]

2.5. Bref panorama de l'ambiance musicale au Brésil du début du 20e siècle

Au Brésil, au début du 20e siècle, la société vivait une crise économique et politique, suite du régime politique colonial hérité de l'époque ancienne. C'est à ce moment-là que le compositeur Heitor Villa-Lobos apparaît sur la scène nationale. Il va bouleverser l'ambiance en vigueur, saturée par le provincialisme.[96] C'était la période de recherches alternatives dans plusieurs domaines des sciences humaines. La réalité musicale brésilienne ne correspondait guère aux attentes de personnalités comme Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade et Oswald de Andrade, pour différentes raisons. Dans le domaine de l'interprétation en musique savante, la sonorité des orchestres brésiliens était bien inférieure aux sonorités des orchestres européens (l'exécution). Le programme d'éducation musicale était très mal développé dans les écoles, les lycées et même dans les premiers conservatoires. Enfin, la vie chaotique des

[95] Trad. « Il n'y a pas de doute que la semaine d'art moderne a fertilisé la discussion et le questionnement des valeurs artistiques et esthétiques nationales. La pensée moderniste a bouleversé le vieux et rétrograde consensus national sur les exemples à suivre, les directions, et surtout, la propre fonction de production artistique dans le pays. Les fondements modernistes ont légitimé le droit à l'intelligence artistique et à la liberté créative, ainsi elle assume la défense d'une conscience nationale combattante. » JARDIM, Gil, *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos : Bach e Stravisnky na obra do compositor*, Santana de Parnaíba, Philarmonia Brasileira, 2005, p. 11.

[96] Ibid. p. 144.

musiciens de musique populaire avait des conséquences sur leurs œuvres et leurs droits. Pourtant, les musiciens, les créateurs, les écrivains, les compositeurs, les artistes ont réussi à trouver des issues vers une splendide extase musicale, probablement par pure intuition. La façon si expressive et singulière d'interpréter et de composer, et l'improvisation disciplinaire sont les archétypes du peuple brésilien, comme par exemple : Heitor dos Prazeres, Donga, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha et Ernesto Nazaré. Ce mélange cache, derrière l'apparente naïveté de la musique populaire, inimitable, une complexité bien particulière propre de l'identité du peuple.

2.6. La vague du moment : le nationalisme

Au Brésil, le folklore musical a été utilisé pour servir le nationalisme. Son utilisation initie l'essence de la création. Ainsi, beaucoup de compositeurs ont fait leurs premiers pas dans leurs propres origines, en commençant par le folklore. Les précurseurs, Béla Bartok - qui développe sa recherche en Hongrie, puis en Turquie et en Afrique - et Zoltan Kodaly, l'icône de la recherche folklorique, plongent profond dans les variations de la musique tonale. Il existe une palette de compositeurs très variés, liés, à la base, par la musique savante. Citons trois compositeurs majeurs, qui auront une grande influence dans l'atmosphère musicale brésilienne: ce sont Claude Debussy, Maurice Ravel[97] et Igor Stravinsky. Claude Debussy a écrit, notamment, *Nuit en Granada* (1903), Maurice Ravel compose la *Rapsodie espagnole* (1907) et Igor Stravinsky compose *L'oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911), entre autres.

Le mouvement musical nationaliste va pourtant être d'une extrême importance à la notion d'anthropophagie culturelle brésilienne. C'est justement là, dans cette source principale, que les artistes iront chercher l'inspiration de leurs œuvres. Ainsi, il sera possible d'exprimer et d'affirmer l'identité de leur peuple et la leur. Cette mentalité anthropophagique suivra les générations futures et Tom Jobim en sera un fidèle représentant. Nombreuses sont ses pièces qui traitent de la thématique moderne, anthropophagique. Nous l'étudierons plus en détails dans le chapitre des analyses.

> *"...Bartok e Villa-Lobos representam duas atitudes simetricamente opostas. O primeiro, partindo de uma*

[97] Ces deux premiers auront leur place dans la musique d'Antônio Carlos Jobim. Dans le chapitre des analyses nous allons vérifier et constater leur influence.

> *concepção erudita da música, quer nela integrar o folclore. O segundo, Villa-Lobos, quer transformar o folclore em música erudita".*[98]

2.7. L'anthropophagie chez Antônio Carlos Jobim

Le compositeur de notre recherche sera bien reconnu comme un fidèle des idéaux modernistes et anthropophagiques. Déjà, natif de Rio de Janeiro, il hérite de cette pratique, cette presque tradition culturelle. Dans sa ville, les éléments musicaux du folklore sont très présents, tout comme les éléments de la culture européenne qui sont également bien représentés.

> *De maneira geral, entre os estrangeiros mais tocados estavam Saint-Saens – que esteve no Rio de Janeiro e em São Paulo no ano de 1899 -, Claude Debussy, Cesar Frank, G. Fauré, Charpentier, Duparc, Dukas, Lalo, Chabrier e Ravel, demonstrando a grande influência francesa no país nesse período.*[99]

Comme nous le savons, Jobim a étudié avec l'introducteur du dodécaphonisme au Brésil, l'allemand Hans-Joachim Köellreuter.[100] Certes, Jobim n'a pas été un compositeur de musique dodécaphonique, mais il est important de dire qu'il était en contact direct avec cette nouvelle musique et avec son professeur allemand, qui d'une certaine façon, a exercé une influence sur le compositeur, soit par osmose, soit par les critères disciplinaires. De plus, le dodécaphonisme a été aussi une invention de ce même siècle, c'est ce qui valorise encore plus l'ambiance musicale de cette époque à Rio de Janeiro et São Paulo. La rencontre entre Jobim et Hans-Joachim Köellreuter sera fondamentale pour l'élargissement de la vision musicale de Jobim, car le professeur allemand apporte avec lui une grande partie du contenu culturel de

---

[98] Trad. « Bartok et Villa-Lobos représentent deux attitudes symétriquement opposées. Le premier, part d'une conception savante de la musique, et il veut intégrer dans cette musique le folklore. Le deuxième, Villa-Lobos, veut transformer le folklore en musique savante ». Anna Stella Schic in Cf. JARDIM, Gil, *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos : Bach e Stravisnky na obra do compositor,* Santana de Parnaíba, Philarmonia Brasileira, 2005, p. 38.

[99] Trad. De manière générale, les étrangers les plus joués étaient Saint-Saëns - qui a été à Rio de Janeiro et à São Paulo en 1899 -, Claude Debussy, César Franck, G. Fauré, Charpentier, Duparc, Dukas, Lalo, Chabrier et Ravel, démontrant la grande influence française au pays dans cette période. Ibid. p. 42.

[100] Dans le chapitre consacré à la biographie de Jobim, nous donnons plus d'informations concernant sa formation musicale.

l'Europe - les nouveaux compositeurs, courants, styles en art -, et surtout, il lui montre un autre point de vue, important dans la formation de Tom Jobim.

Le caractère moderniste et anthropophagique chez Tom Jobim réside dans l'objet sonore existant soit dans les citations d'autres compositeurs, soit en cristallisant certaines caractéristiques musicales dans son langage et en les transformant en originaire. Ainsi, les influences ne se résument pas seulement à des citations directes ou même indirectes, elles existent réellement dans certaines de ses œuvres. La pluralité du langage compositionnel d'Antônio Carlos Jobim, qui l'aide à développer son style personnel, peut aussi démontrer certains gestes compositionnels d'autres créateurs musicaux, ou pas. Jobim s'inspire d'autres expressions artistiques, comme la littérature, l'architecture et le cinéma. Ce sont des assimilations conscientes d'autres créateurs qu'il s'approprie en les transformant en quelque chose de nouveau. Cette éventuelle caractéristique du compositeur était certainement liée à sa personnalité irrévérente, son ironie artistique, sa passion pour les femmes impossibles et son envie de composer une musique qui exprimait quelque chose de fidèle à lui-même. Cette attitude naturelle va faire école dans le milieu musical brésilien, et dans d'autres cultures étrangères à l'esprit brésilien. Quand il arrive pour la première fois aux Etats-Unis, plus précisément à New York, il a déjà son style, il reste fidèle simplement à lui-même, original ; il faut savoir qu'à cette époque-là, la ville de New York reçoit et accueille des artistes venant de partout dans le monde et il est important de se démarquer parmi les autres. Il montre ce qu'il sait, et confirme ainsi sa forte personnalité. Il n'arrive pas pour apprendre, mais pour créer une école différente de ce qui existe déjà. Malgré tous ses efforts pour se faire connaître, imposer sa musique et bien représenter son propre style, Jobim rencontrera de nombreuses difficultés pour y parvenir. Il assimile les influences impressionnistes françaises, comme celles de Ravel et de Debussy, et certaines de ses pièces absorbent cette ambiance impressionniste. Son arrivée dans un autre pays a certainement contribué à lui procurer d'autres possibilités musicales, et d'autres points de vue. Il va élargir sa vision en exploitant de nouveaux langages musicaux, comme le jazz, la pop entre autres genres de musique nord-américaine.

"Um talento extraordinário e uma personalidade formada por influências que iam dos clássicos e dos

impressionistas a grandes figuras da música brasileira – especialmente Villa-Lobos[...]"[101]

Nous allons entrer, dans le chapitre suivant, dans l'univers personnel et professionnel de Jobim. Nous allons discerner, dans ce contexte biographique, les étapes les plus représentatives de sa vie qui auront un rôle significatif dans sa production artistique.

[101] Trad. « Un talent extraordinaire et une personnalité formée par des influences qui vont des classiques et des impressionnistes jusqu'aux grandes figures de la musique brésilienne spécialement Villa-Lobos. » SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira, Das origens à moderniade,* São Paulo : Ed. 34, 2008, p. 340.

Chapitre 3

3. Naissance d'un compositeur

Le 25 janvier 1927, à Rio de Janeiro, Brésil, naît Antonio Carlos Jobim[102]. Sa carrière commence bien avant la naissance de la bossa nova. Compositeur de *samba-canção*[103], sambas[104], musique de chambre, entre autres, Jobim se distingue très tôt des autres compositeurs. Vers l'âge de vingt ans, il débute sa carrière et écrit ses premières compositions, qui le font déjà remarquer dans le milieu artistique ; pour assurer la subsistance de sa famille, il se voit cependant obligé de travailler en tant que pianiste dans une boîte de nuit de Rio de Janeiro.

Le premier professeur de piano de Jobim, Hans Joachim Koellreutter, est un allemand alors âgé de 24 ans, qui a quitté l'Allemagne nazie pour le Brésil.

> *"Nascido em Freiburg im Bresgrau, cursou a Academia Superior de Música de Berlim, estudou composição com Paul Hindemith et Kurt Thomas e fez os cursos de flauta e regência no Conservatório de Música de Genebra."*[105]

Les cours de piano avec ce professeur d'un bon niveau permettent à Jobim de s'intéresser plus amplement à la musique et d'approfondir ses connaissances. Koellreutter lui

---

[102] Source biographique : CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, 545 p., JOBIM, Helena, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1996, 443 p. et SANCHES, José Luis, *Tom Jobim : a simplicidade do gênio*, Rio de Janeiro : Record, 1995, 240 p.

[103] Samba plus douce qui se chante tout au long de l'année, contrairement à la samba de carnaval, laquelle est chantée seulement pendant les quatre jours de fête. Elle apparaît pour la première fois en 1928 sous le titre « Ai ioiô » (Henrique Vogeler, Marques Porto et Luis Peixoto). Cette adaptation de la samba traditionnelle est plus intimiste, plus romantique. DELFINO, Jean-Paul, *Brasil : a música*, Marseille, Parenthèse, 1998, 234 p., p. 35.

[104] La samba est une « danse chantée » d'origine africaine, de rythme binaire, avec un accompagnement syncopé obligatoire. RANGEL Lucio, *Sambistas e Chorões*, São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1962. In DELFINO, Jean-Paul, *Brasil : a música*, Ibid, p. 33.

[105] Trad. Koellreutter est né à Fribourg-en-Brisgau, il a étudié la composition à l'Académie supérieure de musique de Berlin avec Paul Hindemith et Kurt Thomas. Puis, c'est au conservatoire de musique de Genève qu'il étudie la flûte traversière et la direction d'orchestre. CABRAL, Sergio, *Antônio Carlos Jobim*, Rio de Janeiro, Lumiar, p. 44.

apprend ses premières notions d'harmonie et de contrepoint classique, la musique modale et tonale, et lui fait connaître certains compositeurs comme Debussy et Ravel. Dans une interview[106], Koellreutter déclare avoir donné à Jobim une éducation musicale et une connaissance plus générale de la musique. L'une des valeurs les plus importantes que tenait à transmettre ce professeur allemand à ses élèves était le courage d'exprimer leurs idées propres afin d'enrichir leur personnalité. La personnalité de Jobim s'exprime de façon tellement marquée dans ses compositions que ses œuvres se reconnaissent souvent de façon flagrante. Bien qu'influencé par des compositeurs tels que Chopin, Debussy ou Villa-Lobos, le style de Jobim lui est propre. Ces diverses influences, qu'il assimile rapidement, deviennent ses normes.

Après avoir travaillé avec Koellreutter, Jobim étudie le piano avec Lucia Branco, qui lui fait découvrir Bach et Gershwin. Dès les premiers mois, ce professeur lui présente les grands compositeurs du début du siècle comme Prokofiev et Stravinsky. Pour Lucia Branco, c'est sur le travail de la composition que Jobim doit se concentrer. Il est attiré par les mélodies, peut-être du fait de son imagination féconde. Le professeur forme une majorité de concertistes qui auront une carrière internationale, comme par exemple Jacques Klein, Nelson Freire ou Artur Moreira Lima. Jobim, quant à lui, décide de perfectionner sa technique de composition, qu'il utilisera plus tard pour faire des arrangements orchestraux. Jobim suivra les enseignements d'autres professeurs de musique, mais un seul lui aura finalement insufflé une grande inspiration. Il s'agit de Tomas Gutierres de Téran, professeur qui a étudié au conservatoire de Madrid avec José Maria Guervos et Joaquim Malats. Gutierres tenait pour maître Heitor Villa-Lobos, grand compositeur et chef d'orchestre, qui influencera également Jobim sur de nombreux plans musicaux tels que les figures rythmiques, les lignes lyriques mélodiques, le chromatisme extensif dans les mélodies et la construction mélodique particulière sur la structure d'accord.

Peu après avoir fini sa formation musicale, Jobim se marie. Il a alors 22 ans. Après deux mois de mariage, sa femme tombe enceinte. Pour subvenir aux besoins de sa famille, il doit trouver un emploi rémunéré. Il se fait engager comme pianiste dans plusieurs cabarets, et joue toutes les nuits, de 22h à 6h. Dans les cabarets, son répertoire doit être diversifié afin de répondre à la demande de la clientèle. Amené à jouer différents styles pendant plusieurs

[106] Ibid., p. 45. Interview réalisée en février 1995, dans le Quotidien *O Estado de São Paulo.*

heures, il apprend beaucoup. C'est ainsi qu'il commence à formuler les premières bases de ses compositions, et c'est à cette époque qu'il écrit les premières chansons qui seront reconnues par la critique et les milieux musicaux. C'est également au cours de ces années que Jobim commence à s'intéresser à l'orchestration. Il achète *Le principe de l'orchestration* de Rimski-Korsakov, qu'il étudie seul, en autodidacte. Il est important de relever que le compositeur était un intime de quelques grands arrangeurs brésiliens, et profitait de ces moments de travail en commun pour parfaire ses connaissances.

3.1. Les premières compositions

La première composition officielle de Jobim est *Imagina,* en 1947. La chanson n'a pas de succès mais elle sera plus tard considérée comme une pièce qui caractérise le style de Tom Jobim. Curieusement, Jobim ne reprend son travail de composition que six ans après *Imagina.* A la demande de Billy Blanco, auteur et compositeur, son premier partenaire de poids, Jobim doit écrire une symphonie pour la Mairie de Rio de Janeiro, qui veut améliorer l'image qu'ont les touristes de la ville. Malgré son âge et son manque d'expérience, Jobim réalise avec talent ce travail, qui lui permet de découvrir plusieurs domaines artistiques. La critique et le public apprécient sa symphonie, enregistrée en 1955. En 1953, *Faz uma semana,* samba enregistrée par le chanteur Ernani Filho, puis en 1954, *Solidão,* samba-chanson enregistrée par Nora Nei, sont les premières compositions de musique-populaire reconnues et considérées par la critique comme des œuvres possédant une originalité propre. La première composition de Jobim qui connaît véritablement un succès est *Tereza da Praia.* Elle est enregistrée en 1954 par Lucio Alves et Dick Farney, deux des plus grands chanteurs des années 50, et passe en tête des ventes de disques. C'est ainsi que Jobim commence à être admiré plus amplement par le public ainsi que par le milieu musical.

A cette époque, Jobim est fatigué de son métier de pianiste de nuit et n'a pas de temps à consacrer à sa famille ; il abuse de l'alcool et des cigarettes, et tombe régulièrement malade. Il cherche alors du travail dans les studios d'enregistrement. Sachant lire et écrire la musique, il est engagé dans un studio pour écrire les partitions des créations de compositeurs de musique populaire, qui ne savent pas le faire, afin qu'ils puissent les enregistrer. Jobim commence alors à coucher sur papier les sambas les plus célèbres de l'époque, et développe ainsi son écriture musicale. Dans ce même studio, l'arrangeur le plus célèbre de l'époque,

Radamés Gnattali, prend Jobim comme assistant, ce qui lui permet d'appliquer ses connaissances théoriques aux principes d'orchestration.

3.2. Vinícius de Moraes : une union singulière

En 1956, dans un bistrot de Rio de Janeiro, Jobim fait la connaissance de Vinícius de Moraes, poète et diplomate. Grâce à un ami commun, Lucio Rangel, Jobim apprend que Vinícius de Moraes cherche un musicien pour mettre ses textes en musique. Le poète se voit confier l'écriture d'une pièce de théâtre appelée *Orpheu da Conceição*. Jobim, qui a besoin d'argent, accepte de travailler avec lui. La pièce est représentée au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro le 25 septembre 1956. La critique, presque unanime, est enthousiaste. C'est ainsi que les deux partenaires débutent une carrière avec reconnaissance. C'est justement de ce mariage musical avec Vinícius de Moraes que sont nés les standards que sont devenus *Garota de Ipanema, Insensatez, A felicidade, Corcovado,* entre autres. C'est à cette même époque que le producteur de cinéma français Sacha Gordine cherche une histoire 'brésilienne` à adapter au cinéma. Il demande à ses amis impliqués dans le domaine culturel qui habitent à Rio de Janeiro s'ils connaissent quelque chose. La pièce *Orpheu da conceição* lui est indiquée et lorsque Gordine apprend que Vinícius de Moraes est responsable de la mise en scène, il engage Jobim et Vinícius de Moraes pour réaliser la partie musicale du film. L'histoire, fondée sur le mythe grec du devin musicien de Tracia, est adaptée à la réalité brésilienne. Gordine demande au réalisateur Marcel Camus, frère de l'écrivain Albert Camus, de diriger le film. Camus sollicite Jacques Viot pour écrire le script. L'œuvre est adaptée au cinéma sous le titre d'Orphée Noir, qui connaît un succès mondial, sauf peut-être au Brésil, où une partie de la critique et du public n'apprécient pas le film. Vinícius de Moraes, très mécontent du résultat, demande ainsi au producteur d'enlever son nom du générique, d'autant que selon lui, ses droits d'auteur n'étaient pas correctement versés.

> *"O que chateou foi o resultado, mais uma consequência da velha mania européia e norte americana de exagerar os aspectos exóticos dos países do terceiro mundo."* [107]

[107] Trad. Vinícius n'a pas aimé le résultat : il était, une conséquence supplémentaire de cette vieille habitude européenne et nord-américaine d'exagérer les aspects exotiques des pays du tiers monde. Ibid, p. 109.

Cependant le film gagne à être connu et, en 1959, il est doublement récompensé, à la fois par la Palme d'Or du Festival de Cannes et par l'Oscar du meilleur film étranger. Après tous ces travaux, Jobim décide d'aller à la conquête du monde, en particulier de l'Europe et des Etats-Unis.

3.3. La bossa nova et Antonio Carlos Jobim

Jobim n'est pas le père, pas plus qu'un autre compositeur, de la bossa nova. En 1958, il compose une samba-chanson qui s'appelle *Chega de Saudade.* Elle est enregistrée par João Gilberto[108], guitariste et chanteur ; elle sera par la suite considérée comme la première bossa nova. En fait, jusqu'alors, la façon qu'avaient les guitaristes de jouer la *samba-canção* était très proche du jeu du *choro*[109]. C'est en réalité la façon sophistiquée de jouer de João Gilberto qui est à l'origine de la naissance de la bossa nova. Il n'est peut-être pas un grand compositeur, mais indubitablement un interprète hors pair. Il est intéressant de noter que João Gilberto, qui parle cependant avec beaucoup de respect de la bossa nova, n'accepte pas d'être considéré comme son créateur. Il reconnaît simplement une manière qui lui est propre d'interpréter la samba ainsi que tous les autres rythmes. Sa manière de jouer de la guitare, complètement inédite, influence énormément le milieu musical de l'époque aux quatre coins du monde. Son rythme, sa façon de caresser les cordes et d'accompagner la voix avec une fraction de seconde de retard ou d'avance, tout cela fait de João Gilberto une intrigue. C'est en quelque sorte l'alchimie qui opère entre la composition sophistiquée de Jobim et son interprétation singulière par João Gilberto qui apporte aux deux musiciens la reconnaissance et le succès à un niveau mondial. La deuxième chanson de Jobim, également enregistrée par João Gilberto, et qui aura aussi beaucoup d'impact, s'appelle *Desafinado*[110]. Aussi connue sous le nom de *Off key*, *Desafinado* devient le véritable et premier manifeste musical de la bossa nova. C'est à cette date que la bossa nova se singularise et s'impose dans la musique populaire brésilienne comme un nouveau genre musical à part entière, avec des auteurs, des compositeurs et des interprètes phares. Notons cependant que les compositions de bossa nova

---

[108] *Chega de saudade*. Enregistrée le 10 juillet 1958 à Rio de Janeiro, chez Festa.
[109] Le mot *choro* vient du verbe portugais *chorar*, « pleurer ». Genre empli de nostalgie et de tristesse, le choro peut, à ce titre, être considéré comme l'un des précurseurs de la bossa nova. DELFINO Jean-Paul, *Brasil : a música*, Ibid., p. 179.
[110] *Desafinado* a été enregistrée à Rio de Janeiro le 10 novembre 1958, chez Festa.

de Jobim seront les plus sophistiquées du genre. Ainsi, Jobim est à la composition ce que João Gilberto est à l'interprétation.

Alors que la vague de la bossa nova s'étend à tous les continents, Jobim, compositeur éclectique, profondément ancré dans les racines musicales de son pays, en profite pour diffuser les différents genres de la musique brésilienne. Avant sa mort, Heitor Villa-Lobos prétendait que seulement deux compositeurs pouvaient éventuellement l'accompagner: Claudio Santoro[111] et Tom Jobim. La bossa nova révolutionne et divise le milieu musical de l'époque. D'un côté, il y a les puristes de la musique populaire brésilienne, en grande partie des critiques de musique traditionnelle brésilienne du début du siècle, qui n'acceptent aucune innovation musicale. Pour eux, rien ne doit changer, ni au niveau de l'harmonie, ni au niveau de la rythmique - alors que la racine de la musique brésilienne est par essence fusionnelle. En effet, la musique brésilienne a toujours subi des influences extérieures, soit européennes, soit africaines.[112]

C'est donc avec prudence que Jobim modernise la musique populaire brésilienne. Ses recherches personnelles dans le domaine de la culture musicale brésilienne ont été analysées par des musicologues du monde entier qui les considèrent sensées et profondes.

> *"Não acredito em músicos modernos que não sabem fazer música antiga".* [113]

Dans la façon atypique de jouer et de chanter de João Gilberto, Jobim voit une source inépuisable de possibilités du champ musical à explorer. Il commence donc à composer à un rythme impressionnant bon nombre d'œuvres de grande qualité, influencé à cette époque par un début de collaboration avec Vinícius de Moraes. Ensemble, ils vont faire une centaine de chansons, officielles ou non. Vinícius de Moraes était un parolier hors du commun. Quelquefois, dans leur travail commun c'est la musique de Jobim qui naît en premier, d'autres fois, le texte de Vinícius précède la composition. Pour beaucoup, le partenariat entre Jobim et Vinícius de Moraes est d'une qualité qui n'a jamais été égalée, en matière de production

---

[111] Compositeur brésilien d'avant-garde. Né en 1919 et mort à 1989.

[112] Théorie fondée par un groupe d'anthropologues brésiliens selon laquelle les indigènes sud-américains sont originaires du continent océanien. Cf. Interview realise par Vinicius de Moraes avec Jobim o Jornal Literario in CABRAL, Sérgio, *Antônio Carlos Jobim*, p. 126.

[113] Je ne crois pas en les musiciens modernes qui ne savent pas faire de la musique ancienne. Ibid., p. 127.

musicale au sein du répertoire de la musique populaire brésilienne. *Garota de Ipanema, Corcovado, One note samba, Soneto da Separação* ne sont que quelques exemples du résultat du travail de Jobim et Vinícius de Moraes.

3.4. Jobim et l'art de la poésie

Jobim était également un grand parolier. Il a notamment écrit seul *Você vai ver, Fotografia, Águas de Março*. Cette dernière composition est une bossa enregistrée dans différentes versions. Claude Nougaro, Frank Sinatra, Elis Regina, João Gilberto sont quelques artistes à l'avoir interprétée.

> *"O crítico norte americano Leonard Feather colocou seu jogo de aliterações e progressões harmônicas, costurado ao construtivismo da letra, entre as dez maiores músicas de todos os tempos".*[114]

Le père de Jobim, Jorge Jobim, était écrivain. Et bien qu'il soit mort alors que Jobim était encore petit, il a beaucoup influencé ses enfants. Sa fille, Helena Jobim, devenue poétesse et écrivain, écrira, après la mort de son frère, la biographie de ce dernier. Jorge Jobim était une personne extrêmement dépressive, et Tom Jobim a hérité de son père ce profil psychologique. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles la musique de Jobim est parfois triste, parfois mélancolique, mais aussi parfois pleine d'espoir. Alors que la mélodie exprime un sentiment, l'harmonie et le rythme en expriment un autre. Bien que Tom ne se soit pas considéré comme un spécialiste du genre, il a su s'exprimer comme aucun autre compositeur de bossa nova. Tel un caméléon de la composition, il a su s'adapter à ce nouveau style musical de façon spontanée et sublime. Spontanée car les compositions de Jobim sont chargées d'émotion, une émotion mélangée à une architecture musicale épurée. Jobim est un architecte de la musique. Il est aussi l'un des premiers compositeurs brésiliens à faire la jonction entre la musique populaire et la musique érudite.

---

[114] Trad. « Le critique nord américain Leonard Feather a classé son jeu d'allitérations et de progressions harmoniques, mêlé au constructivisme du texte, parmi les dix plus grandes musiques de tous les temps. » in *: Songbook Bossa Nova, Produit par CHEDIAK, Almir,* Vol 3, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1991, p. 9.

> *« C'est de ce mélange de sensibilité et de cultures, patiemment mûries et mêlées en une subtile alchimie, que la samba et la bossa nova sont nées. »* [115]

A plusieurs reprises, Jobim affirme que seulement vingt pour cent de son œuvre appartient au genre de la bossa nova. Le reste des compositions sont de genres différents, brésiliens pour la plupart. Même s'il n'a pas dédié intégralement sa carrière à ce genre, Jobim était pourtant l'un des compositeurs de bossa nova les plus importants.

3.5. La consécration

Après avoir participé à la création de la bossa nova, Jobim commence a être de plus en plus sollicité et ses compositions font l'objet de beaucoup d'admiration. Aux Etats-Unis, les *jazzmen* découvrent en Jobim un nouveau filon. Le jazz influence la bossa nova de façon indirecte pendant sa phase de conception, soit dans le concept d'harmonie, soit dans sa liberté rythmique. En revanche, une fois la bossa nova arrivée à maturité, c'est elle qui commence à influencer brutalement le jazz. A l'évidence, les racines de la bossa nova et du jazz sont communes.

> *« La source rythmique est une, et les variations entre ces deux expressions peuvent s'expliquer globalement par le fait que l'une, la samba, est née sur les mornes gris et vert de Rio de Janeiro, et que l'autre, le jazz, s'est mise à sonner beaucoup plus au nord, de New Orleans à New York. Similitude, donc, dans le balanço (swing), le rythme premier, le rythme d'Afrique. »* [116]

L'un des critiques les plus puristes et les plus radicaux de la musique populaire brésilienne, Jose Ramos Tinhorão, analyse la bossa nova et la samba moderne comme une continuation du langage « jazzistique. » Selon Tinhorão, qui parle alors de Jobim, la bossa nova est née de l'incapacité de musiciens de ce genre à composer dans le champ de la musique érudite.

---

[115] DELFINO, Jean-Paul, *Brasil : a música*, p. 15.
[116] In DELFINO, Jean-Paul, *Brasil Bossa Nova*, p. 37.

> *"Os fundadores do movimento denominado bossa nova chegaram à música popular através do jazz ou pela frustação das ambições no campo da música erudita."* [117]

Malgré les similitudes avec le jazz, on ne saurait considérer que le jazz, tout comme le be-bop, sont les ancêtres de la bossa nova. Jobim aimait sans doute le jazz, et a même probablement joué quelques standards à l'époque où il était pianiste de boîte de nuit. Mais il faut remarquer que la bossa nova a plus fortement influencé le jazz que l'inverse, tant dans le rythme et l'harmonie que dans les interprétations. Les compositions de bossa nova sont de plus en plus interprétées par les grands noms de la musique nord-américaine, comme Ella Fitzgerald, Miles Davis, Paul Desmond, entre autres. Frank Sinatra, l'icône de la musique populaire nord-américaine, va enregistrer deux disques avec Jobim. Sinatra, qui auparavant n'enregistrait que des compositions originaires de son pays, telles que des ballades ou des swings, commence à chanter quelques bossas, composées par Jobim mais aussi par d'autres compositeurs brésiliens. Notons que ce n'est que lorsque les paroliers nord-américains commencent à créer des versions anglaises de quelques bossa nova, que Sinatra souhaitera les enregistrer.

Jobim pense que s'il veut donner un coup de fouet à sa carrière, il doit déménager aux Etats-Unis. Là-bas, il sera bien plus reconnu et admiré qu'au Brésil. Il considère que la musique qu'il crée est trop moderne pour les coutumes de l'époque. Aux Etats-Unis, il pense avoir plus de liberté de création. Il va aussi quitter le Brésil parce qu'il ne trouve pas de paroliers à la hauteur de ses compositions. Les clichés exotiques sont exagérés par les paroliers, ce qui altère complètement la poésie de ses œuvres. Aux Etats-Unis, il travaillera avec des paroliers plus compétents. C'est ainsi que commence son partenariat avec Genne Lees, duquel naîtront par exemple : *Desafinado-Off Key, Vivo Sonhando-Dreamer ;* avec Ray Gilbert : *Inultil Paissagem-Unless Landscape, Dindi,* et avec Norman Gimbel : *Sabia-Songs of the Sabia, Só danço samba-Jazz'n'samba*. Aux Etats Unis le public est plus réceptif aux compositions de Jobim. Les musiques du compositeur, interprétées par lui ou par d'autres, se vendent à des millions d'exemplaires. Malgré ce succès de vente, les droits d'auteur ne rapportent que peu d'argent à Jobim. En effet, à ce moment là, au Brésil, l'entité responsable

---

[117] Trad. *« Les fondateurs du mouvement dénommé bossa nova sont arrivés à la musique populaire au travers du jazz ou à cause de la frustration et de l'incompétence dans le champ de la musique érudite. »* Cf. TINHORAO, José Ramos, *Música populaire : um tema em debate*, São Paulo : Ed. 34, 1997, 192 p.

des droits d'auteur est peu compétente; et, aux Etats-Unis, des raisons bureaucratiques ne lui permettent pas de s'affilier à l'entité nord-américaine. Ce n'est que quelques années plus tard qu'il parvient à s'inscrire au sein de la société américaine des droits d'auteur, quand un grand producteur de disques de New York, Creed Taylor, écoute sa musique et l'invite à enregistrer. Taylor perçoit en Jobim un grand talent. De plus, le disque de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor*, auquel a participé Jobim en tant que pianiste, arrangeur et compositeur sur la majorité des musiques, reçoit, de l'association nord-américaine des arrangeurs, le prix du meilleur disque de l'année 1961.

Quelques années plus tard, une maison de disques, Audio Fidelity, décide d'inviter les précurseurs de la bossa nova pour donner un concert au Carnegie Hall de New York. Parmi eux: Tom Jobim. Le concert est très mal organisé, la direction artistique est absente, et le résultat désastreux. Malgré tout, l'événement n'entache pas les performances de Tom Jobim et João Gilberto. D'un certain point de vue, le bilan de ce concert est même positif, en ce que la presse remarque l'importance ce cette soirée. En 1963, toujours grâce à Taylor, Jobim signe son premier contrat dans une maison de disques de New York. Il crée de nouvelles compositions, et se met à écrire les textes en anglais. Quelques mois plus tard, il enregistre son premier disque solo dans lequel seules ses propres compositions font partie du répertoire. Ce disque s'intitule *Antônio Carlos Jobim, The composer of Desafinado, plays*. Le producteur confie les arrangements à Claus Ogerman[118], un allemand new-yorkais d'adoption, expert dans la musique savante et le jazz. Les choix d'Ogerman donnent lieu à des critiques féroces de la part de Gene Lees et des instrumentistes engagés pour l'enregistrement. Mais tout change lorsqu'Ogerman commence à écrire les premiers arrangements. L'ouverture d'esprit de l'arrangeur et sa capacité à capter l'essence intimiste et mélancolique des compositions de Jobim rendent possible une interaction totale avec la musique de Jobim. Le critique Peter Welding du magasine *Down Beat,* l'un des principaux journaux de critique commerciale de musique nord-américaine, donne une note maximale et souligne l'excellence de l'ensemble orchestral. Au Brésil, la critique est partagée. On reproche à Jobim de n'avoir pas assez exprimé les racines brésiliennes de sa musique et de s'américaniser, lui et son œuvre. La réponse de Jobim à tous les critiques est claire : rien ne vient de rien. La musique brésilienne traditionnelle a aussi ses influences extérieures.

---

[118] Claus Ogerman est né le 29 avril 1930. In http://www.allmusic.com/artist/claus-ogerman-mn0000123345

3.6. Les Etats-Unis. Frank Sinatra et compagnie

Après son séjour à New York, Jobim pense à habiter à Los Angeles, car les grands studios d'enregistrement s'intéressent de plus en plus à lui. Le premier studio, Warner Bros, lui propose un contrat dans lequel le compositeur doit faire deux disques. Pour le premier disque, l'arrangeur engagé est Nelson Riddle, une icône de la musique populaire nord-américaine, avec qui Jobim rêvait de travailler. Riddle est aussi l'arrangeur de Sinatra.

Le résultat du premier disque est à peine satisfaisant. En effet, suite à un accident de voiture, le fils de l'arrangeur se retrouve entre la vie et la mort, et Riddle n'a pas l'esprit suffisamment disponible pour travailler pleinement sur les compositions de Jobim. Il faut dire que le Brésilien a toujours été économe dans ses arrangements, de même que dans sa manière de jouer du piano. Cette caractéristique, Riddle ne la perçoit pas, et ses arrangements demeurent pauvres. L'album s'appelle *The wonderful World of Antonio Carlos Jobim.* C'est la première fois que Jobim apparaît comme chanteur. Pour honorer son contrat avec la Warner Bros, Jobim sollicite pour le deuxième album, sorti en 1963 pour le label Verve, l'arrangeur allemand Claus Ogerman. Ce dernier saura, mieux que Riddle, capter l'esprit des compositions. Ce deuxième disque s'appelle *A certain Mister Jobim*. Tous les morceaux sont écrits par le compositeur brésilien. La vie aux Etats-Unis s'avérant plus difficile qu'il ne l'avait imaginé, Jobim décide en 1966 de retourner à Rio de Janeiro où il se sent plus en adéquation avec lui-même et sa musique. L'année 1966 est d'une grande importance pour lui, car il fait la connaissance de Chico Buarque, auteur compositeur d'une grande finesse. De cette rencontre, va naître un partenariat entre les deux hommes qui va donner naissance à quelques grands classiques de la musique populaire brésilienne. *Sabiá, Piano na mangueira* et *Anos Dourados* sont quelques exemples de cette union. Parolier et écrivain, Chico Buarque est un artiste qui 'raconte' le quotidien des hommes et des femmes de Rio de Janeiro. Les deux artistes suivent des carrières parallèles, avec une production de grande qualité, mais de faible quantité. A Rio de Janeiro, Jobim reçoit un appel de Frank Sinatra, qui l'invite à faire un album. Il retourne aux Etats-Unis et commence l'union avec le chanteur le plus populaire du monde. Pour cet album, *Francis Albert Sinatra and Antonio Carlos Jobim*, qui sort en 1967, sept des dix chansons sont de Jobim, et les trois autres sont de compositeurs nord-américains. Jobim persuade Sinatra que Claus Ogerman doit être l'arrangeur. Habituellement,

l'arrangeur officiel de Sinatra est Nelson Riddle, mais il est refusé par Jobim, compte tenu du résultat de son précédent travail avec le compositeur brésilien. Jobim oriente également Sinatra pour l'interprétation de ses compositions, car le *crooner* n'a jamais enregistré aucun genre brésilien. Le rôle du chanteur de bossa nova est de s'intégrer au reste du groupe sans se mettre trop en évidence, comme c'est le cas dans quelques genres de musique populaire nord-américaine, comme le *cool jazz* par exemple.

> *"Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parametro posto en evidência."* [119]

Ainsi, tout comme le jazz moderne, la bossa nova intègre d'une façon hégémonique l'harmonie, la mélodie et le rythme. Sinatra n'est pas un chanteur de jazz, mais il comprend cette nouvelle manière de chanter. Avec Jobim, il apprend quelques délicatesses de la musique brésilienne, plus spécifiquement dans le domaine de la bossa nova. Quant au compositeur brésilien, cet album lui ouvre plusieurs portes, et sa popularité augmente considérablement. Jobim reste donc à Los Angeles pour travailler ses compositions et ses arrangements. Néanmoins, il voyage à plusieurs reprises et partage son séjour entre Rio de Janeiro et Los Angeles. Quelques années plus tard, Sinatra réinvite Jobim pour qu'ils réalisent ensemble un deuxième album. Cet album s'appelle *Sinatra & Company*, et il sort en 1971 avec sept chansons de Jobim et sept chansons de compositeurs nord-américains. L'arrangeur des compositions du compositeur brésilien est Eumir Deodato, et celui des autres est Don Costa. Cet album n'a pas plu à Jobim, probablement à cause de Sinatra qui n'a pas voulu faire de répétitions. Si pour plusieurs musicologues brésiliens, Jobim renouvelle et modernise la musique populaire brésilienne, pour les musicologues d'Amérique du Nord il revitalise la musique populaire nord-américaine. Plusieurs musiciens des Etats-Unis des années soixante jusqu'à nos jours enregistrent les compositions de Jobim. C'est en 1966 que la The Boston Pops, avec le chef d'orchestre Arthur Fielder, va jouer une composition de Jobim, *Desafinado(Off-key).* En 1967, il enregistre un album qui s'appelle *Wave* pour le label CTI-A

---

[119] Trad. *« Dans la bossa nova, on cherche à intégrer la mélodie, l'harmonie, la rythmique et le contrepoint dans la réalisation de l'œuvre, de façon à ne pas permettre la prévalence de quelque élément sur les autres, ainsi la composition est justifiée par l'existence du paramètre mis en évidence. »* Cf. CAMPOS, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, p. 18.

& M Records, dont le propriétaire est Ceed Taylor. Les arrangements sont de Claus Ogerman et le disque est presque totalement instrumental, exception faite d'une chanson.

3.7. Polémique et politique

En 1967, Jobim participe à un important festival de musique au Brésil. C'est un festival de compétition, dans lequel chaque participant apporte une chanson. Jobim, en tant que compositeur, et Chico Buarque, en tant qu'auteur, participent ensemble avec la chanson *Sabia*. Le festival international de la chanson – c'est son nom officiel - avait une grande importance sociale, car à cette époque où régnait une dictature militaire au Brésil, avec l'imposition par le commando au pouvoir en 1969 du code AI5, qui avait comme caractéristique principale la fin de la liberté politique des citoyens brésiliens, beaucoup de compositeurs abordaient des thématiques politiques et sociales qui les inspiraient profondément. Sans liberté politique, les artistes œuvraient pour illuminer l'inconscient collectif. L'importance de cet évènement peut se mesurer au large public qui conteste la politique en cours, et demande le retour à la démocratie. *Sabiá*, une protestation sous un langage métaphorique, qui a comme sujet l'exilé, politique ou non, gagne le premier prix du festival. La deuxième place revient à *Pra não dizer que não falei das flores*, dont le texte est également une protestation ouverte que l'auteur Geraldo Vandré a écrit sans crainte des représailles, ce qu'il paiera en tortures physiques et mentales. Au moment de recevoir le premier prix, Jobim est hué par le public, et il doit se retirer escorté du lieu du festival. *Sabiá* est une œuvre singulière, d'une sophistication extrême, qui entre dans l'histoire de la musique populaire brésilienne. Elle est trop complexe pour ce public réprimé, qui comprend mieux *Pra não dizer que não falei das flores*.

Jobim, l'auteur, a pour thématiques de prédilection, dans la majorité de ses chansons, l'amour et la nature. Peut être, est-ce la raison pour laquelle il a toujours été critiqué dans le milieu politique de la gauche brésilienne, laquelle voulait engager des artistes pour lutter contre le chaos politique de l'époque. Il est pour Jobim inacceptable de subir des pressions externes prétendant changer sa façon de composer, car il estime sa liberté artistique bien plus importante. Pour Jobim, toutes les compositions possibles sont des commandes passées par l'inconscient ou par le conscient. Néanmoins il est, en tant que compositeur, plus sensible aux

influences externes. Son langage musical est le fruit d'une recherche, d'une écoute épurée, qui le mène à recevoir des influences de tous les réseaux musicaux, aussi bien érudits que populaires.

Au cours de sa carrière, Antonio Carlos Jobim compose aussi la musique de plusieurs films, au Brésil et ailleurs. Pourtant son critère de sélection est bien particulier. Il accepte de travailler dans les petites et moyennes productions cinématographiques qui ont des sujets riches en idées et de bonnes mises en scène. A l'inverse, il refuse de travailler dans *Pink Panter*, qui a été immortalisé par la musique d'Henri Mancinne. Ce dernier, à cette même époque enregistre *The girl from Ipanema*, avec chœur et orchestre. Le cinéma l'accompagne à diverses étapes de sa vie, mais c'est dans les années 1980 qu'il passe une bonne partie de son temps à faire des compositions pour différents films, séries de télévision et feuilletons.[120]

Le caractère pacifique et docile de Jobim est très marqué dans sa personnalité. Il arrive à gérer et à éviter de façon ironique la plupart des polémiques de sa vie personnelle et professionnelle. Vers la fin des années 1960, le chef d'orchestre Isaac Karabtchevsky planifie de faire un concert au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro avec l'orchestre symphonique brésilien pour jouer la musique de Jobim. L'arrangeur engagé est Lindolfo Gaya. Les critiques sont contre cet évènement, tout comme les compositeurs de musique érudite. Francisco Mingnone et Marlos Nobre justifient leur désapprobation en disant que le Théâtre Municipal n'est pas un endroit de musique populaire. D'autres critiques proviennent de journalistes inquiets d'une possible rupture dans la tradition du Théâtre Municipal. Une fois de plus, Jobim n'est pas accepté dans son propre pays. Pendant que les orchestres symphoniques de Boston, Washington, New York et Rome jouent la musique de Jobim, à Rio de Janeiro, l'entrée du compositeur brésilien au Théâtre Municipal est interdite et le concert, annulé. La reconnaissance est l'une des raisons qui poussent Jobim à vivre aux Etats-Unis. De retour à Los Angeles, il conçoit l'album Sinatra & Company.

A New York, le compositeur et chef d'orchestre Jimmy Webb dit dans une interview que Jobim n'est pas influencé par la musique populaire nord-américaine, mais beaucoup plus

---

[120] Voici quelques exemples : *Brilhante* et *Eu te amo* (1981), *Gabriela* et *Pra viver um grande amor* (1983), *Fonte da saudade* et *Man at play* (1984), *O tempo e o vento* (1985), *Anos dourados* et *Brasa adormecida* (1986), *A menina do lado* (1987), *O dono do mundo* (1991).

par la musique française du début du 20e siècle. A Los Angeles entre 1968 et 1969, le réalisateur anglais Louis Gilbert invite Jobim à écrire la musique du film *The Adventures*, basé sur le roman d'Harold Robbins. Il accepte l'invitation du réalisateur anglais, mais refuse de faire la musique du film *The Exorcist*, sorti la même année. Pour *The Adventures*, Jobim engage l'arrangeur brésilien Eumir Deodato. Deodato l'aide à faire la musique du film, un travail lourd et fatigant. Ils habitent à Londres pendant quatre mois, ville où sont installés les studios d'enregistrement. Après avoir fini son travail, Jobim retourne au Brésil. En arrivant à Rio de Janeiro, il donne une interview le 30 octobre 1969 pour le *Pasquim*,[121] dans laquelle il est questionné sur l'originalité de son œuvre. Le journaliste Sérgio Cabral lui demande aussi si sa musique a une harmonie jazzistique. Jobim lui explique que sa musique a des influences qui datent d'avant la création du jazz.

> *"O jazz bebeu todas as fontes avidamente : Debussy, Ravel, tudo. A oposição purista brasileira é um negócio subdesenvolvido e a posição deles, là, é uma grande angular, que vê tudo."*[122]

Jobim n'acceptait pas cette position de certains critiques brésiliens de ne pas valoriser l'artiste national. Si la musique de Ravel et de Debussy a influencé la conception du jazz, elle a aussi influencé la conception de quelques ramifications de la musique brésilienne, que ce soit celle de Villa Lobos ou celle de Jobim. L'autre polémique à laquelle Jobim participe touche directement une de ses compositions avec Vinícius de Moraes: *Insensatez-How Insentive*. La ressemblance entre cette chanson et le *Prélude n° 4 de Chopin* est flagrante. L'influence a été confirmée par Jobim ; c'est celle de certaines variations harmoniques que les deux compositeurs ont en commun. L'originalité de son œuvre est toutefois approuvée.

3.8. Les années 1970

En avril 1970, Jobim retourne à New York pour enregistrer deux albums pour le label A&M, de Creed Taylor. Le premier album s'appelle *Stone Flower*, un disque apprécié par le

---

[121] *Pasquim :* Hebdomadaire des années 1960-1970 de Rio de Janeiro spécialisé dans l'art, la politique et la culture.

[122] Trad. *« Les choses sont simples : Le jazz a bu dans toutes les fontaines avidement. Debussy, Ravel, tous. L'opposition puriste brésilienne est archaïque. Là-bas (aux Etats-Unis), leur position est un grand angle qui voit tout. »* Interview réalisée au *Pasquim*, le 15 août 1969. In CABRAL, Sérgio, *Antônio Carlos Jobim*, p. 287.

public ainsi que par la critique. Jobim invite Deodato pour l'aider à la conception des arrangements. *Stone Flower* a neuf titres : *Sabiá* (disponible pour la première fois au public), *Amparo, Chovendo na roseira, Entre a cruz e a espada* (titres du film *The adventures*), *Tereza, Garoto, Andorinha, Stone Flower* (tous les trois inédits), et la dernière, *Aquarela do Brasil-Brazil*, de Ari Barroso, compositeur qui exerce une grande influence sur Jobim toute sa vie. Le deuxième album pour le label A&M s'appelle *Tide*, et fait participer des invités spéciaux comme Hermeto Pascoal et Ron Carter, instrumentistes reconnus dans le monde de la musique instrumentale aux Etats-Unis, Europe et Brésil. L'album est instrumental, avec huit compositions de Jobim, et une de Pixinguinha, *Carinhoso*. Les deux albums ont eu de bonnes répercussions dans la carrière de Jobim, malgré ses difficultés à percevoir l'argent que Taylor, le producteur, lui avait promis. L'arrangeur Deodato, quant à lui, engage un procès contre Taylor. Jobim n'a pas assez de discernement dans le *show business.* Il perd beaucoup d'argent avec les éditeurs et quelques producteurs mal intentionnés.

C'est dans les années 1970 que Jobim commence à s'engager dans la protection de l'environnement : il continuera pendant toute sa vie. Lui, qui est né à Rio de Janeiro, passe sa jeunesse à profiter d'une nature encore quasi vierge, et assiste tout au long de sa vie à la destruction presque totale de la forêt de sa région natale. Plusieurs de ses œuvres des années 70 ont une thématique écologique. Son inquiétude vis-à-vis de la préservation de l'environnement l'accompagne dans toutes les étapes de sa vie professionnelle et personnelle. L'origine de plusieurs compositions de Jobim est le silence de la forêt. L'interaction avec la tranquillité de la jungle se manifeste dans des œuvres comme *Água de beber, O grande Amor, A sinfonia de Brasília, Águas de março*, entre autres. En 1972, Jobim compose justement la chanson *Águas de março* qui va être, sans qu'il ne l'imagine, son chef d'œuvre et l'une des chansons qui va le plus marquer sa carrière. La version en langue française d'*Águas de março* est réalisée par Georges Moustaki, et Jobim se met à écrire le texte en anglais. Le texte original, en portugais, est un mélange de plusieurs sentiments tels que la mélancolie, l'espoir, la tristesse, notamment.

En 1972, Jobim crée également la musique du film *Crônica da casa assassinada*, du réalisateur Paulo César Sarraceni. Le compositeur, pour ce travail, gagne le prix du 7e *Festival de Cinéma de Brasília*, et aussi celui de l'Institut National du Cinéma brésilien, dans

la catégorie musique de film. Après avoir fait la musique du film de Sarraceni, Jobim compose une autre bande originale, celle de *Tempo de mar* du réalisateur Pedro de Morais, aussi en 1972, année de production intense dans sa carrière. En décembre de la même année, Jobim entre en studio, cette fois chez Columbia, à New York, pour enregistrer un autre album, *Matita Perê*. Les arrangeurs invités pour cet album sont Dori Caymmi, qui est aussi son partenaire pour les arrangements du film de Sarraceni, et Claus Ogerman, son ancien partenaire. L'album *Matita Perê* est considéré par la critique spécialiste de Jobim comme l'album le plus sophistiqué et le moins commercial du compositeur. Il s'agit d'un disque orchestral. *Matita Perê* est aussi le nom d'un oiseau qui appartient à la faune brésilienne. C'est une étape écologique de plus dans la vie de Jobim. Le disque comprend onze titres : neuf compositions sont de Jobim, une de son fils, Paulo Jobim, et la dernière, *Nuvens Douradas*, crée une nouvelle polémique dans la vie du compositeur de *Matita Perê*. En effet, Jobim pense être le compositeur de *Nuvens Douradas*, mais cette composition appartient en réalité à Vadico et Marino Pinto, ancien partenaire de Jobim dans les années 1960. Après cette confusion, Jobim fait son mea culpa, et n'exécutera jamais en public *Nuvens Douradas*.

3.9. La rencontre avec Elis Regina et les années 1980

En 1974, Jobim s'engage avec le producteur André Midani pour un enregistrement historique dans la musique populaire brésilienne. Cet album provoque l'union artistique entre le compositeur jugé le plus sophistiqué et l'interprète la plus admirée des musiciens et de la critique. Elle s'appelle Elis Regina et elle a 29 ans. Elis est considérée comme l'interprète la plus expressive de tous les temps dans le domaine de la musique populaire brésilienne. L'album comprend treize chansons, toutes sont des compositions de Jobim. Le compositeur participe en tant que pianiste, chanteur et arrangeur d'une chanson. L'arrangeur responsable des douze autres chansons est César Camargo Mariano. Jobim et Elis font un album mémorable. Six ans après la réalisation de ce disque, Elis disparaît de façon tragique, victime d'une overdose. La principale caractéristique de la personnalité d'Elis Regina, qu'elle partage avec Jobim, est son ego extrêmement exalté. De là surgissent entre eux de fortes disputes, parfois violentes ; leurs relations restent toutefois 'normales' durant les enregistrements.

Malgré leurs querelles, le résultat est une magnifique union musicale. L'album s'appelle *Elis & Tom,* enregistré à Los Angeles, fin 1974.

En 1975, à Rio de Janeiro, Jobim est perturbé par une crise matrimoniale. La séparation du couple est imminente. La douleur psychologique ramène Jobim à un chaos dans sa vie privée. Jour après jour, l'alcool et la nuit font de lui un prisonnier, jusqu'à ce qu'il déménage définitivement de sa maison, pour retourner habiter chez sa mère. Après cette tempête personnelle, Jobim recommence son travail de compositeur, justement pour la réalisation du film *O duelo (Le duel),* du réalisateur Paulo Tiago. La mise en scène est basée sur un conte de Guimarães Rosa, écrivain qui exerce une immense influence dans la vie littéraire de Jobim. C'est également en 1975 que Jobim connaît sa future épouse, Ana Lontra, de vingt-cinq ans sa cadette. Au mois d'août, Jobim part à New York et entre dans le studio pour enregistrer un autre album. Au Brésil il s'appelle *Urubu*, nom d'un oiseau, et aux Etats-Unis, *Porpoise*. *Urubu* est un disque anti-commercial, totalement produit par Jobim, qui a pris en charge les coûts de la production. Il est arrangé par Ogerman, et à l'instar de *Matita Perê,* il est extrêmement sophistiqué. Certains morceaux sont considérés comme relevant de la musique érudite, car ils sont enregistrés avec l'orchestre symphonique de New York. Le morceau le plus complexe est *Saudade do Brasil,* fortement influencé par la musique de Villa-Lobos et de Debussy.

> *"Uma obra bem mais proxima do erudito que do popular e que foi aplaudida pelos próprios músicos, todos eles da sinfônica de Nova York."* [123]

Jobim aide Ogerman d'une façon originale dans la conception des arrangements de *Saudade do Brasil*. A chaque étape de l'arrangement, le compositeur lui explique : « Ici tu entres dans la forêt, maintenant ce sont les oiseaux qui volent… »

Après avoir fini l'album *Urubu*, Jobim s'engage dans une association qui s'appelle *SOMBRAS*, dont il est membre fondateur, destinée à surveiller la distribution des droits

[123] Trad. Une œuvre plus proche de la musique savante que de la musique populaire et elle a été applaudie par tous les musiciens de la symphonie de New York. CABRAL, Sérgio, Ibid., p. 38.

d'auteur et de compositeur. Il faut savoir que, en ce qui concerne l'Amérique latine, Jobim n'a jamais reçu de droits d'auteur ou de compositeur, ce qui le motive à participer à la création de cette association. Cette initiative donne de bons résultats : en effet, grâce à la pression de l'association, un bureau de perception, avec une meilleure distribution est créé. En ce qui concerne l'Amérique latine, Jobim n'a jamais reçu de droits d'auteur ou de compositeur, ce qui le motive à participer à la création de cette association. En 1977, Jobim fête ses 50 ans. Il participe à plusieurs enregistrements comme pianiste, ou comme invité spécial. Le disque de Miucha, interprète de samba, boléro et bossa nova, *Miucha & Antônio Carlos Jobim,* sort en 1977, ainsi que l'album de Nara Leão, *Meus caros amigos*, la muse de la bossa nova, et l'album de Sarah Vaughan, *O som brasileiro de Sarah Vaughan.* Pendant toute sa carrière, Jobim participe à de nombreux enregistrements, en tant qu'arrangeur, pianiste, chanteur et guitariste, enregistrements officiels ou non. A la fin de l'année 1977, il demande le divorce d'un mariage de 38 ans, pour se marier avec Ana Lontra, sa deuxième et dernière épouse.

De retour à New York, à la fin de 1979, le compositeur enregistre *Terra Brasilis*, un album composé de trois titres inédits et de dix-sept reprises de son répertoire. Claus Ogerman, l'arrangeur préféré de Jobim, participe pour la dernière fois à un disque du compositeur brésilien. Après avoir fini le travail avec Jobim, Ogerman retourne vivre en Allemagne, à Munich, consacrant exclusivement son temps à la musique érudite. L'album *Terra Brasilis* contient six morceaux instrumentaux et quatorze chansons, chantées en portugais et en anglais par Jobim lui même, qui livre alors sa meilleure performance en tant que chanteur, conséquence de son arrêt de la cigarette - Jobim était un gros fumeur : quatre paquets de cigarettes par jour. La sonorité de sa voix est meilleure et plus claire.

Au début des années 1980, Jobim se limite à une routine très personnelle, mais dangereuse. Presque tous les jours, il va dans les bars, cafés et restaurants, buvant de grandes quantités d'alcool, malgré l'avis de son médecin. Son état de santé se détériore. Lorsque son ami et partenaire, Vinícius de Moraes, meurt, Jobim entre dans une dépression qu'il n'arrive à surmonter qu'en composant toujours plus. Au mois de mars, il compose une bande sonore pour un feuilleton brésilien nommé *Brilhante*, de l'auteur Gilberto Braga. Jobim continue à travailler, comme pianiste, sur quelques enregistrements normaux pour un instrumentiste de son niveau, mais une bonne surprise l'attend lorsqu'il est invité à participer au disque d'Edu

Lobo. A l'origine engagé pour enregistrer une seule chanson, comme pianiste, Jobim se sent attiré, au studio, par les autres morceaux du disque. Il manifeste son envie d'y apporter son travail, tant sa fascination pour les compositions d'Edu Lobo est grande. Naît ainsi un autre album splendide de la musique populaire brésilienne, *Edu & Tom*, avec des compositions de chacun d'eux.

3.10. La décennie du cinéma et la *Nova Banda*

Les années suivantes, Jobim les consacre à composer pour le cinéma. Dans *Gabriela, cravo e canela*, film du réalisateur Bruno Barreto, basé sur le roman de Jorge Amado, Jobim compose neuf morceaux, conçus spécialement pour le film. Le chef d'œuvre est la chanson titre du roman, *Gabriela, cravo e canela*, d'une complexité épurée, mais aussi d'une simplicité naïve.

> *"Jobim concebe então uma peça cancional com diversas partes,* entremadas *de segmentos instrumentais e regidas por variações de andamento."* [124]

Après avoir fini ce travail, Jobim est invité à être le directeur musical du film *Pra viver um grande amor*, du réalisateur Miguel Faria. En 1983, Jobim commence une nouvelle étape dans sa carrière : il forme un groupe qui l'accompagnera dans les concerts qu'il doit donner aux quatre coins du globe. Les invitations de tournées sont toujours nombreuses, mais Jobim les refuse presque tout le temps. Il n'aime pas voyager, ni faire des concerts. Pendant ses rares concerts hors du Brésil, il reste le plus souvent dans sa chambre, reclus, ne sortant que pour aller jouer. Son nouveau groupe est un mélange de musiciens professionnels et d'amateurs. Jobim convoque sa famille presque entière. Il engage sa femme, Ana Jobim, et sa fille Elisabeth Jobim pour les chœurs. La décision du compositeur de réunir sa famille n'apportera pas de résultat convenable musicalement, à l'exception de la participation de son fils Paulo Jobim, musicien compétent et expérimenté. Les autres musiciens du groupe sont de

[124] Trad. *« Jobim conçoit donc une pièce sous forme de chansons avec plusieurs parties, entrecoupées de segments instrumentaux et régies par des variations de vitesse. »* MAMMI, Lorenzo, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo : Cosac Naif, 2004, p. 54.

grands professionnels, la section rythmique est pure et précise. Avec la *Banda Nova*[125], Jobim voyage au Japon, dans presque toute l'Europe et aux Etats-Unis. A Rio de Janeiro, ils donnent aussi quelques concerts.

En 1985, Jobim compose huit thèmes, entre chansons et musiques instrumentales, pour une série de télévision qui s'appelle *O tempo e o vento*. *Passarim, Chanson pour Michelle* et *Bengzália* sont quelques œuvres que Jobim compose alors. Aussi, Jairo Severiano, musicologue brésilien, révèle dans une recherche de 1985 que quatorze compositions de Jobim ont donné lieu à plus de cinquante enregistrements. L'œuvre la plus enregistrée, d'après Severiano, est *Garota de Ipanema - The girl from Ipanema*, de Jobim et Vinícius de Moraes, avec plus de trois cents enregistrements dans le monde, repris sous forme de chanson et de musique instrumentale.

A la veille de ses soixante ans, en 1987, Jobim enregistre l'album *Passarim*, avec des compositions à lui, *Bebel, Borzeguim, Chansong, Luiza et Gabriela*, de son fils Paulo Jobim, *Isabella et Samba do Soho*, de Danilo Caymmi, *Brasil nativo*, de Chico Buarque et Jobim, *Looks like december*, et de George et Ira Gershwin, *Fascinatin'Rhythm*. C'est un disque dont les arrangements sont légers, et qui est bien reçu par le public de Jobim, ainsi que par la critique spécialisée, en ce qu'il est subtil et raffiné. Ayant des « difficultés » financières, Jobim accepte de faire un jingle pour Coca Cola. Il utilise le thème *Águas de março* pour ce travail. Une polémique naît, et la critique est féroce envers le compositeur, qui a vendu un classique de la musique populaire brésilienne. Jobim leur rétorque qu'il a besoin d'argent, car sa famille est de plus en plus nombreuse. Tandis que sa famille augmente, les hommages pour lui augmentent aussi : le titre de *Docteur Honoris Causa* lui est attribué par l'Université de Lisbonne au Portugal et par l'Université de l'Etat de Rio de Janeiro (UERJ), et il reçoit la Légion D'Honneur - Grand Commandeur des Arts et des Lettres, de la part du Ministère de la culture française. Il organise son temps de façon à pouvoir mêler plaisir et travail. Vers la fin des années 1980, Jobim part en tournée avec son groupe. Ils font quelques concerts au Carnegie Hall à New York, et aussi à Los Angeles, en Europe, au Japon et au Brésil.

---

[125] « La nouvelle bande », le dernier groupe de musiciens de Jobim.

3.11. 1994 – La dernière année

En 1994, Jobim enregistre son dernier album, *Antonio Brasileiro,* avec la participation massive de sa famille. Du fait que son état de santé commence à empirer – on lui diagnostique une mauvaise circulation sanguine et un cancer de la vessie – Jobim va se rapprocher de plus en plus de sa famille, en les réunissant donc sur ce dernier album. Sa fille de sept ans chante avec lui sur deux morceaux, ainsi que sa femme et ses fils dans les autres. Malgré l'union d'amateurs et de professionnels dans cet album, le résultat est bon, lié sans doute aux arrangements faits par Jobim, son fils Paulo Jobim et Danilo Caymmi. L'album gagne le *Grammy* en 1995, dans le cadre *Best Latin Jazz Performance*. Le dernier concert avec son groupe se fera en Israël, et ce malgré le manque d'envie du compositeur de se produire hors du Brésil.

En décembre, Jobim rentre au *Mont Sinai Hospital Center Medical* de New York pour se faire extraire le cancer de la vessie. Hélas, trois jours après l'opération, le 8 décembre, Jobim succombe. Il a soixante-sept ans.

Après avoir compris le processus à travers lequel la modernité brésilienne se développe, nous allons dans le chapitre suivant comprendre comment elle se traduit en musique. Dans ce chapitre nous montrerons, grâce à l'analyse de certaines compositions de Jobim, la verve anthropophagique qui fait directement partie de la conception de son style.

Chapitre 4

4. Analyses des compositions

4.1. Questions de méthodes

4.1.1. Délimitation du corpus d'investigation pour la constitution de la recherche.

L'œuvre de Jobim est extrêmement volumineuse. Nous savons qu'il a composé environ cinq cents cinquante pièces, entre chansons, pièces instrumentales, musiques de film, et autres variations compositionnelles. Notre critère dans le choix des pièces analysées est le suivant: leur appartenance à la période initiale de la vie du compositeur et leurs respectives importances dans notre problématique. Ses onze premières années sont fécondes : le musicien y produit un grand nombre de compositions excellentes, environ soixante-cinq pièces au total, qui constituent déjà un corpus remarquable. Ainsi, il franchit une autre étape dans sa carrière musicale, celle de l'amélioration de son savoir faire, ce qui va lui procurer une prise de conscience ancrée dans le focus du changement stylistique tant désiré.[126] Nous n'en analyserons toutefois que trois, choisies pour leur importance dans notre recherche, celle de la modernisation anthropophagique, qui sont établies dans cette ordre :

1) *Imagina (Valsa sentimental),* pièce de caractère élaboré dans un style « impressionniste ».

2) *Desafinado*, pour son influence jazzistique, ce qui va apporter d'autres éléments anthropophagiques *jobiniens*[127] dans la poétique musicale de l'époque.

3) *Chega de saudade,* l'arrivée de la bossa nova, genre plutôt élitiste, voire « impopulaire »[128], pont entre le monde traditionnel et les milieux intellectuels.

---

[126] Cf. CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, 545 p.
[127] Ce néologisme est apparu dans la presse brésilienne à partir des années 1960.
[128] Cf. MEDALIA, Julio, *Música Impopular*, São Paulo : Global, 1998, 279 p.

Dans ces compositions, le style de Jobim et l'esthétique de son langage musical sont déjà définis. Au fil des analyses, des influences latentes seront mises en évidence, comme celles d'Ari Barroso, Dorival Caymmi, Heitor Villa-Lobos, Maurice Ravel et d'autres compositeurs appartenant à une génération antérieure à celle de Jobim ou de son temps ; Vinícius de Moraes, João Gilberto,[129] et d'autres… Ces sources d'influences sont en grande partie responsables de sa formation musicale. Jobim présente avec ces compositeurs des similitudes au niveau de l'écriture rythmique, mélodique et harmonique, rapports que nous exposerons pour chacune des trois pièces.

L'analyse s'appuiera sur des transcriptions figurant dans des deux partitions de différentes éditions publiés officiellement, mais qui, néanmoins représentent fidèlement la musique du compositeur[130], ou sur des transcriptions de fragments repérés par nous au cours de différentes phases d'écoute d'un seul enregistrement. Ainsi, l'analyse des partitions sera accompagnée de renvois réguliers à l'écoute, laquelle seule pourra apporter le degré d'affinement nécessaire à la bonne entente de notre problématique liée directement au phénomène analysé. Nous commencerons notre travail par une analyse paramétrique comparative, afin de constater les relations entre la conception musicale de Jobim et celle des autres compositeurs.

Les œuvres analysées ont pour source les partitions des sites Internet officiels de Jobim[131] mais aussi les partitions qui sont publiés dans le Songbook Tom Jobim[132]. Nous analyserons les enregistrements[133] originaux *d'Imagina*, *Desafinado* et *Chega de saudade*, faits et édités avec la présence du compositeur, afin d'enrichir notre niveau perceptif à travers une écoute comparative. Les annexes contiennent les partitions et les paroles, en portugais et en français.

De 1952 à 1965 Jobim travaille intensément à la composition. Nos analyses ont pour but d'éclaircir son processus compositionnel dans son œuvre et dans son discours musical. Tous les éléments musicaux qui appartiennent à ces œuvres seront analysés : la rythmique, la

---

[129] Cf. CABRAL, Sérgio, *Antônio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, p. 143.
[130] La qualité des deux éditions a possibilité une augmentation avec des interprétations diverses et plus libres.
[131] www.antoniocarlosjobim.org et www.jobim.org
[132] *Songbook Tom Jobim*, Vol.2, Produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1990, 107 p.
[133] L'origine et la source de ces enregistrements sont dans notre bibliographie.

mélodie, l'harmonie et les textes[134], non sans évoquer non plus les timbres et, d'une manière plus indéfinissable, l'ineffable poétique musicale.

Notre motivation dans le choix de ce corpus s'appuie sur l'importance de ces compositions qui bénéficient au sein du milieu musical du monde entier d'une reconnaissance jamais démentie jusqu'à nos jours. Ces œuvres réalisent déjà pleinement la « modernité musicale *jobinienne* ». Il est essentiel de souligner que dans la majorité de ses premières compositions Jobim n'écrit pas les paroles de ses chansons ; il fait appel tantôt à un auteur, parfois à un autre auteur et même un compositeur à la fois. Toutefois, il sera considéré comme un parolier de grand talent, ce qui apparaît dans quelques chansons qu'il compose seul comme : *Águas de março, Ligia, Luiza*[135], et principalement *Desafinado*, pièce dont le texte est écrit en compagnie d'un autre grand auteur-compositeur : Newton Mendonça.

4.1.2. Approche technique-méthodologique :

Ces analyses s'inspirent de techniques exploitées en phénoménologie. Même si nous ne considérons pas en avoir la compétence précise, certains arguments, certaines visions préconisées dans ce type d'études nous paraissent particulièrement adaptées au travail entrepris ici. Après avoir consulté divers spécialistes[136], nous avons pu établir un protocole d'analyses exploitant de manière non systématique quelques aspects de la pensée phénoménologique à savoir :

I) Ne pas rejeter une idée de vision subjective, favorisant comme première piste d'investigation l'intuition personnelle.

II) Notre pratique de musicien a favorisé cette approche intuitive, par une connaissance intérieure. Nous connaissons depuis de longues années la musique populaire brésilienne avec certains de ses genres comme la bossa nova, la samba, le frevo et le jazz.

---

[134] La prosodie musicale sera ici analysée à partir de ses principales caractéristiques : utilisation des mots, originalité de la formation ainsi que ses principales variations et, surtout, la mise en valeur du texte sur la mélodie et vice-versa. D'autres parts, l'analyse formelle déterminera tous les éléments musicaux en définissant ainsi ses styles. Enfin les analyses ; mélodique, tonale et harmonique, seront intrinsèquement liées dans ses méthodes et dans ses finalités.

[135] Les trois œuvres ont été composées dans les années 1970.

[136] Nous tenons à remercier particulièrement Pierre Kerszberg, professeur en philosophie à l'Université de Toulouse II, et spécialiste de la pensée Husserlienne et aussi à Mme Tereza Ramalho, spécialiste en phénoménologie à l'Université Fédérale de Mato Grosso, Brésil.

Nous commencerons notre recherche analytique par un historique de chaque thème, car pour bien commencer à les comprendre, il est important d'avoir une notion historiographique de leurs éléments les plus marquants. Nous aborderons certains « détails » de conception ainsi que certains facteurs décisifs pour l'analyse à suivre. La relation de l'œuvre à notre problématique s'effectuera dans un premier temps par notre démarche analytique, puis nous relèverons les éléments strictement liés aux relations musicales.

L'analyse harmonique de ce chapitre suivra les procédures analytiques utilisées par Almir Chediak[137], combinées à l'analyse des relations intervallaires entre la mélodie et la fondamentale d'accord, la ligne de basse, selon les procédés d'Ian Guest[138].

Pour ce qui relève des analyses harmoniques, de la description du plan tonal, chaque accord sera analysé au sein de la progression dans laquelle il se trouve, en correspondance avec la métrique, dans sa relation avec l'accord voisin et avec la tonalité prédominante. Nous mettrons en relation le champ harmonique avec le champ mélodique afin de mieux comprendre l'intention du compositeur. Pour l'écriture de l'harmonie, Jobim utilise les grilles pour représenter les accords de la trame harmonique du thème mais aussi les notes en clé de fa, ce qui en facilite l'usage. Le chiffrage des accords ne concerne que l'accompagnement ; la mélodie étant écrite sur la portée peut être enrichie de notes étrangères. Ce procédé est fréquent dans ce type de notation et d'écriture musicale, certainement liés à la réalité de la musique populaire. Le discours musical du compositeur est créé en fonction de l'impact émotionnel que l'on veut déclencher sur l'auditeur. En analysant les degrés utilisés qui n'appartiennent pas toujours à la tonalité, correspondances, écarts, enrichissements, changements de polarités, régularité des emprunts à la musique harmonique occidentale du début du 20e siècle, à la musique de savante brésilienne de Heitor Villa-Lobos, mais aussi la musique de certains compositeurs contemporains de Jobim, il est possible de remarquer toute la richesse et les subtilités de cette approche harmonique qui contribue à l'émergence de son style, très propre et authentique.

---

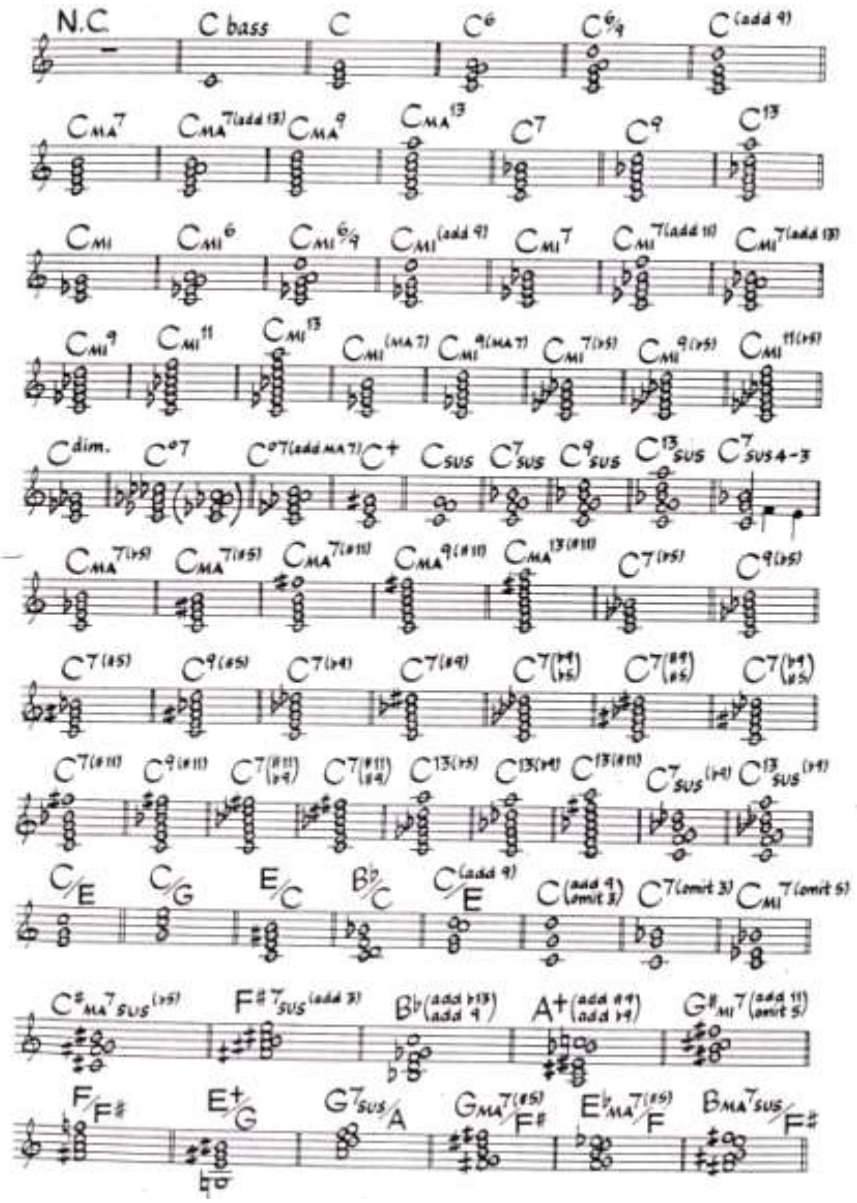
[137] CHEDIAK, Almir, *Dicionario de Acordes Cifrados. Harmonia aplicada a música popular*, São Paulo : Irmãos Vitale Editores, 1984, 357 p., et CHEDIAK, Almir, *Hamonia e Improvisação*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1986, 355 p.

[138] Ian Guest : Bachelier en composition à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro et Berklee College of Music à Boston, USA. Il est à la base de la pratique de la méthode Kodaly au Brésil. Nous avons étudié l'harmonie de la musique populaire avec lui à Brasilia dans les années 1996, 1997 et 1999.

Par ailleurs, la façon la plus simple d'analyser un ensemble d'accords est de représenter les degrés de la gamme par des chiffres romains[139] : dans la tonalité de Sol majeur par exemple, pour G7M nous écrirons : I 7M, puis pour Am7 / II m7, pour Bm7 / III m7, pour C7M / IV 7M. Cette analyse nous servira comme support d'une analyse du motif et permettra une meilleure compréhension des processus mélodico-harmoniques et contrepointiques. Dans cette analyse les accords seront représentés par des partitions et des grilles. Pour mieux comprendre la procédure de conception de la grille, nous allons présenter un tableau (tableau 1) avec son principe de base, ainsi qu'autre tableau (2) avec les fonctions harmoniques et ses degrés respectifs.

[139] Méthode utilisée par Chediak et Guest. Origine : Berklee College of Music.

Tableau 1 – Genèse conceptrice des grilles[140]



[140] Source : *The New Real Book*, Vol. 2, Pentaluma, Cal Sher, Musique, 1991

Tableau 2 - Morphologie et chiffrage des accords/degrés et fonctions tonales des degrés diatoniques [141]

Degrés de la gamme		Fonction harmonique						
	Gammes	Tonique	Subdom.	Tonique	Subdom.	Domin.	Tonique	Domin.
	Majeur	I7M	IIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIm7	VIIm7(b5)
	Min harm	Im(7m)	IIm7(b5)	bIII7M(#5)	IVm7	V7	bVI7M	VII°
	Mineur	Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	*Vm7	bVI7M	bVII7
	Min melod	Im(7m)	IIm7	bIII7M(#5)	**IV7	V7	Vim7(b5)	VIIm7(b5)

* Il n'y a pas de fonction tonale.
** *Subdom*. Avec la 7e mineur

L'analyse intervallaire entre la mélodie et la fondamentale d'accord rend possible une compréhension plus détaillée des recours contrapuntiques dans l'œuvre en question et aussi entre les deux lignes. Les courbes et pentes mélodiques, les motifs qui se répètent et créent des formules différentes, les lignes brisées, les points d'articulation, ainsi que la relation mélodie/rythme, seront tous mis en valeur dans les analyses. L'analyse de la relation intervallaire entre la mélodie et la fondamentale d'accord sera analysée à travers la classification des intervalles résultants. L'ordre d'acceptation des dissonances par l'oreille humaine dans l'évolution est exactement identique à celui des intervalles dans la série harmonique[142]. L'analyse intervallaire servira de base à la caractérisation de l'intervalle consonant ou dissonant, et au rôle joué par telle note analysée au sein de la structure globale de l'accord. Dans la hiérarchie d'analyse mélodique, viendront en dernier les notes d'approximation, auxiliaires, de courte duré ou, chromatiquement, les notes de tension ou d'accord.

[141] Source : CHEDIAK, Almir, *Hamonia e Improvisação*, p. 96.
[142] Cf. GUEST, Ian, Cours auquel nous avons participé avec l'auteur en 1996.

Tableau 3 - Approche et fonction mélodique [143]

Structure d'accord		Qui appartient a l'accord				De Tension			
7M/6		1	3	5 (#5)	7M/6	9	#11	b13	
m7		1	b3	5	7	9	11		
m 7M/6		1	b3	5	7/6	9	11		
m7(b5)		1	b3	b5	7	9	11	b13	
dim		1	b3	b5	bb7	9	11	b13	7M
7		1	3	(#)(b)5	7	(#)(b)9	#11	(b)13	
7sus4		1	4	5	7	(b)9	(b)13		

Dans l'analyse de la rythmique, nous prendrons en compte la délimitation de ces différents domaines : rythmique du genre musical, temps mesuré, jeu rubato, périodicité, cellules répétitives usuelles, phrasés rythmiques récurrents, description des principales configurations rythmiques et mise en parallèle avec l'organisation métrique et harmonique. Dans la forme, nous analyserons les structures régulières et la ligne des évènements musicaux fragmentés par l'analyse.

Les textes des œuvres de notre corpus : *Chega de saudade et Imagina (Valsa sentimental),* ainsi que *Desafinado* seront analysés. Nous en proposerons une traduction en langue française, afin de faciliter la compréhension du sens littéral du texte. Néanmoins, nous n'analyserons les textes des paroliers que dans leur langue originale portugaise qui reçurent l'approbation de Jobim. Notons que certains textes furent ultérieurement traduits en langues étrangères[144]. La grande majorité de ces traductions n'étaient pas de bonne qualité et déformaient le texte en en trahissant le sens littéral et poétique.

Pour conclure cette approche méthodologique, notons que nous mettrons également en œuvre, tout au long de ces analyses, les différentes méthodes analytiques fondées sur

[143] Source : GUEST, Ian, Cours auquel nous avons participé avec l'auteur en 1996.
[144] Espagnol, français, italien, grec et japonais.

l'analyse perceptive[145] des phénomènes importantes à notre optique connecté à la problématique.

4.2.Imagina (Valsa Sentimental)

4.2.1. Approche analytique historiographique :

Durant son apprentissage avec le professeur de piano Lucia Branco, dans les années 1940, Jobim avait un objectif bien précis. Il voulait être concertiste, et travaillait à cette fin plusieurs heures par jour.[146] Dans son répertoire, le futur grand compositeur étudiait plusieurs compositeurs d'importance historique. Entre les études de Bach, Chopin, Debussy, Ravel, du russe Stravinsky, ainsi que de Villa-Lobos, Jobim commençait déjà à composer quelques valses et sambas, simplement pour exercer sa créativité. Devenir un virtuose du piano était sa principale priorité. Lucia Branco, professeur compétent et expérimenté, se rendit vite compte que Jobim n'avait aucun talent de concertiste, en raison de son pouce emprisonné et sans élasticité. Toutefois, Branco aperçut en lui un talent extraordinaire pour la composition. Pendant les intervalles de son cours Jobim jouait les esquisses de ses futures compositions[147], dont *Imagina*, une valse mélancolique possédant une ambiance dans l'harmonie et la mélodie inspirées de la musique savante européenne notamment *Valses nobles et sentimentales* de Ravel[148], et de la musique savante brésilienne notamment Villa-Lobos.

Imagina est officiellement considérée par le compositeur comme sa première pièce. Il la compose en 1947, à l'âge de 20 ans. Après quoi, il faudra attendre six années pour que Jobim reprenne sa carrière de compositeur professionnel ; il produira alors d'une façon spectaculaire de nombreuses pièces en très peu de temps. Le caractère non commercial d'*Imagina*, plus considérée comme une musique de chambre, a pour conséquence de limiter

---

[145] Cf. séminaire d'analyse musicale de M. Jésus Aguila dans le cadre du DEA en musicologie qui a eu lieu en 2005 et qui définit ce qui suit :
Analyse perceptive : éclaire l'audition par des explications techniques. C'est la dimension esthétique.
[146] Cf. JOBIM, Helena, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado,* Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1996, 443 p.
[147] CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, p. 45.
[148] L'œuvre composé en 1911. Nous analyserons dans ce chapitre les similitudes entre les deux compositions.

son exécution à un petit nombre d'occasions, plus intimes que professionnelles. A l'époque, il était impossible d'exécuter une valse instrumentale dans des endroits populaires - à la différence de la belle époque parisienne -, sauf à quatre heures du matin, heure à laquelle les habitués avaient l'habitude d'entendre une musique plus complexe.[149] Avant de s'appeler *Imagina*, la pièce se nommait *Valsa sentimental*, hommage explicite à Ravel et à ses *Valses nobles et sentimentales.* La sonorité, le timbre et les progressions ravéliennes sont présentes dans la composition de Jobim ; certains passages retiennent aussi l'attention parce qu'ils évoquent, par l'identité des harmonies, du timbre de l'instrument ou des procédés techniques, l'atmosphère particulière de certaines compositions de Ravel et d'autres de ses confrères.

C'est seulement dans l'année 1977, soit 30 ans après sa conception, que l'œuvre, grâce à Chico Buarque, acquiert un texte, et un deuxième nom. Les paroles de *Valsa sentimental* sont rendues publiques en 1983, grâce à une commande du réalisateur brésilien Miguel Faria qui demande à Jobim de composer la musique de son film *Pra viver um grande amor*. Pour de nombreuses chansons, Jobim avait alors pour partenaire permanent Buarque ; mais il était loin d'imaginer des paroles pour sa *Valsa sentimental*. Buarque osa les écrire, et le résultat fut pour Jobim une agréable surprise, même s'il avait dans un premier temps trouvé l'initiative de Buarque ambitieuse, en raison des caractéristiques musicales savantes de la pièce, et de son manque d'expérience dans ce type de démarche.

Imagina fait partie des chefs d'œuvres de Jobim, par sa valeur tant historique que musicale. Au total, elle ne sera enregistrée que sept fois, ce qui est peu si on la compare à la plupart des pièces de Jobim, et ce qui montre bien son aspect *underground* dans la scène musicale brésilienne, et les difficultés de « compréhension populaire » qu'elle présente. La valeur symbolique d'*Imagina* réside en ce qu'elle permet de voir que la vocation de Jobim pour la composition s'est révélée alors qu'il était encore un jeune homme, et ce avec une pièce d'une extrême délicatesse mélodique et harmonique. On peut affirmer que Jobim fut inspiré, pour cette première composition, par les anciens maîtres de musique savante, grâce à ses études de musique française et européenne, et à son éducation musicale reçue à la maison. L'écoute de la radio, le contact avec des musiciens, compositeurs, interprètes et d'autres acteurs artistiques contribuent aussi dans à sa formation musicale.

---

[149] CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, p. 45.

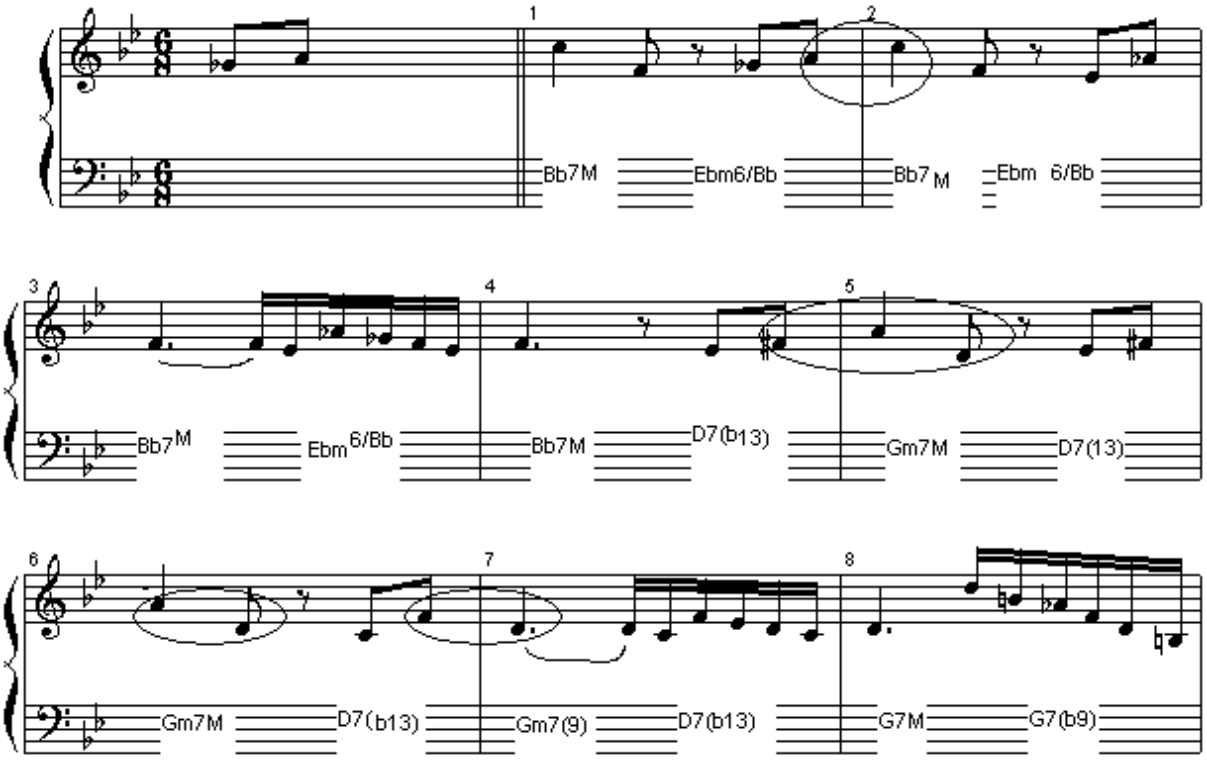
4.2.2. Analogies harmoniques et mélodiques. Le savant dans le populaire.

En 1947, Jobim, âgé de 20 ans, était uniquement concentré sur ses études de piano. Il n'avait aucune expérience professionnelle. *Imagina* est le fruit de ses études et exercices de musique savante, mais aussi de son écoute de la radio, notamment de la programmation hebdomadaire où l'on pouvait entendre de la musique populaire et savante brésilienne, et de la musique du monde, comme du *foxtrot*, du tango, du jazz ainsi que d'autres genres musicaux.

Sa première composition prend la forme d'une valse. L'harmonie est déjà bien avancée relativement à l'esthétique de l'époque. Dans ses jeux de sonorité et de timbres, on aperçoit une volonté du compositeur d'introduire des climats étirant la durée des notes, ce qui est favorisé par l'absence de pulsations régulières, la suspension du temps et la résonance. La pièce est modale/tonale, et elle possède une subtile influence de la musique de Ravel, à qui Jobim emprunta jusqu'au nom de *Valsa sentimental (Valses nobles et sentimentales),* et de Villa-Lobos[150] qui, dans les efforts qu'il fit pour s'affirmer face à la société culturelle brésilienne, fut un exemple pour Jobim dans la recherche de ses racines. Ces deux compositeurs conservent une forte authenticité dans leur conception musicale, c'est leur principal facteur créatif. Ils ne sont pas du genre à se laisser influencer par des facteurs étrangers à leurs idéaux essentiels. Sur le plan mélodique, l'influence de Villa-Lobos sur *Imagina* est discrète mais indéniable. Dans son harmonie, Jobim développe néanmoins une sophistication qui n'existait pas encore dans la musique d'inspiration « populaire ». Une sensation de mystère peut être perçue dès les premières mesures d'*Imagina*. Cette sensation oscille principalement entre l'accord de Si-bémol, la tonique, et l'accord de Mi-bémol mineur, qui implique un emprunt du sixième degré mineur de la gamme de si bémol mineur. La mélodie présente une variation de quinte descendante avec continuation de la deuxième mineure (chromatique). La première note débute par la neuvième de l'accord d'accompagnement.

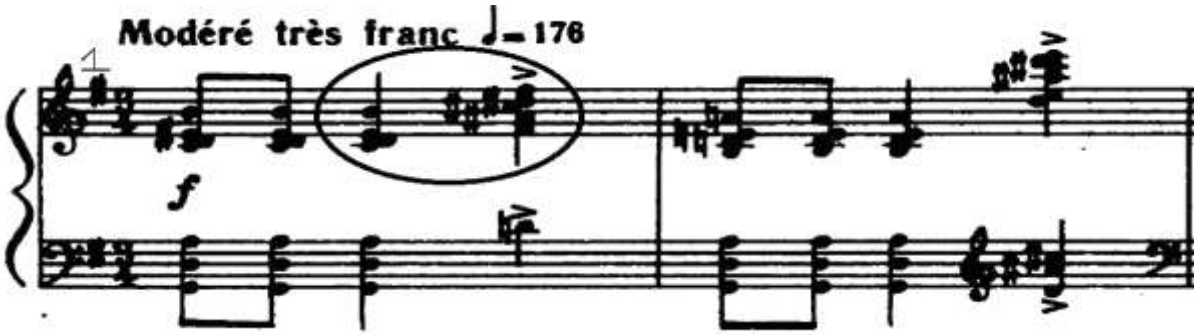
[150] Heitor Villa-Lobos est considéré comme le premier, le précurseur du modernisme musical brésilien.

Imagina, ex. 1, mesures 1 à 4 :



Nous pouvons constater des similitudes stylistiques entre les compositions de Jobim et de Ravel. *Imagina* possède un mouvement mélodique de quinte descendante (Do- Fa puis La – Ré), alors que la première des *Valses nobles et sentimentales* possède un mouvement de quinte ascendante (Si – Fa dièse et La – Mi). Des similitudes rythmiques sont aussi constatées : quatre notes avec deux notes courtes (croches) suivies par deux notes longues (noires). Il existe un mouvement chromatique dans l'harmonie des motifs. Dans Imagina : Sol bémol – Fa, Mi bémol – Ré, La – La bémol, et dans *Valses nobles et sentimentales* : Si – La dièse, Mi dièse – Fa dièse, Ré - Ré dièse et Do – Do dièse. La deuxième mesure de la pièce de Ravel présente aussi des mouvements chromatiques.

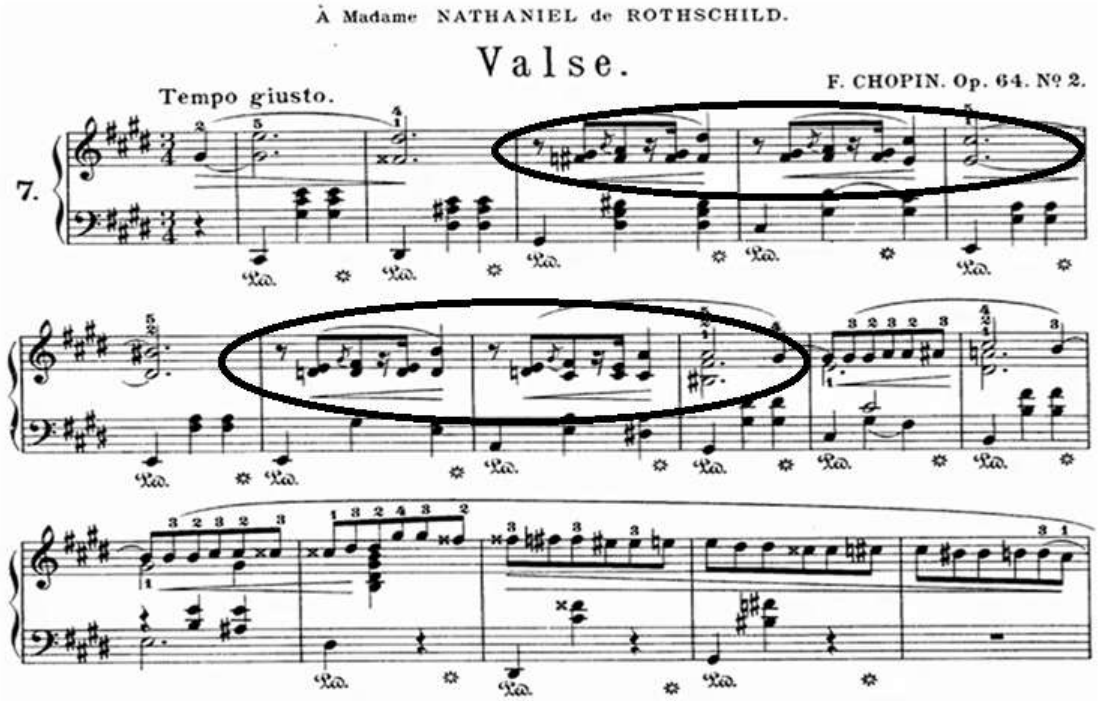
Ex. 2 : **Valse nobles et sentimentales**



La pièce ne possède qu'une seule partie, avec des changements constants de pulsation et de vitesse. L'ambiance de *Imagina (Valsa sentimental)* s'explique peut être par l'attirance de Jobim pour Maurice Ravel, et par une assimilation par Jobim de certains aspects de la modalité *ravélienne.*

L'autre source savante de Jobim a été Fréderic Chopin, qui l'a beaucoup influencé dans sa jeunesse en ce qui concerne l'introspection, la tristesse, l'angoisse et la beauté. Notons que dans la *Valse Op. 64 n°* 2 de Chopin, la mélodie est composée par des motifs courts, et se développe à partir de leurs transpositions. Dans *Imagina,* ce même critère dans le processus compositionnel est adopté principalement dans les premières mesures, mais qui sera répété tout au long de la pièce. Quoique cette procédure soit courante dans la musique savante, nous avons choisi cette pièce de Chopin car c'est une valse qui faisait partie du répertoire des études de Jobim.

Valse Op. 64 N° 2, Ex. 3, mesures 01 à 16.



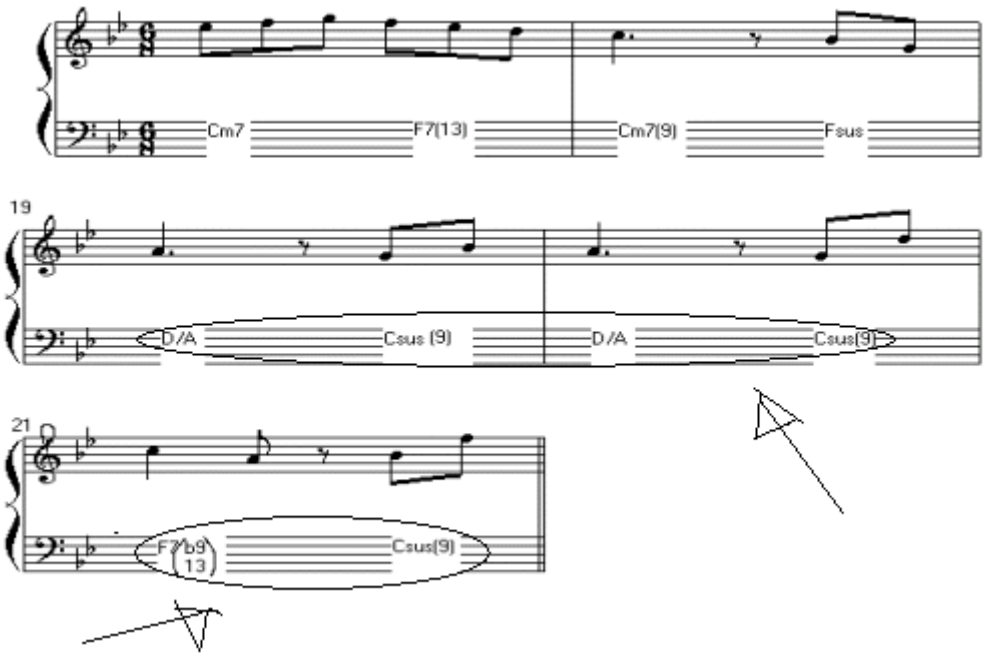
Certains passages, par la répétition des motifs, cristallisent l'influence du maître polonais sur Jobim. De plus, une autre cristallisation se produit, celle des styles éloignés mais qui se retrouvent dans les éléments musicaux *d'Imagina*. Nous considérons ces passages comme un élément direct de l'anthropophagie musicale et culturelle brésilienne, car Jobim arrive, consciemment ou inconsciemment, à produire, à créer quelque chose de nouveau en s'inspirant largement, voire en volant[151] certains éléments musicaux de la musique savante.

Les chemins harmoniques, recherchant sans cesse l'inattendu, constituent des dissonances, qui sont courantes dans le langage des compositions en question. L'exemple suivant en dévoile une : c'est une dissonance tout à fait innovante sur le plan harmonique, pour l'époque. Même au début de sa carrière, le jeune compositeur vouait déjà sa plus grande attention à l'harmonie.

(Voir l'exemple 4 page suivante)

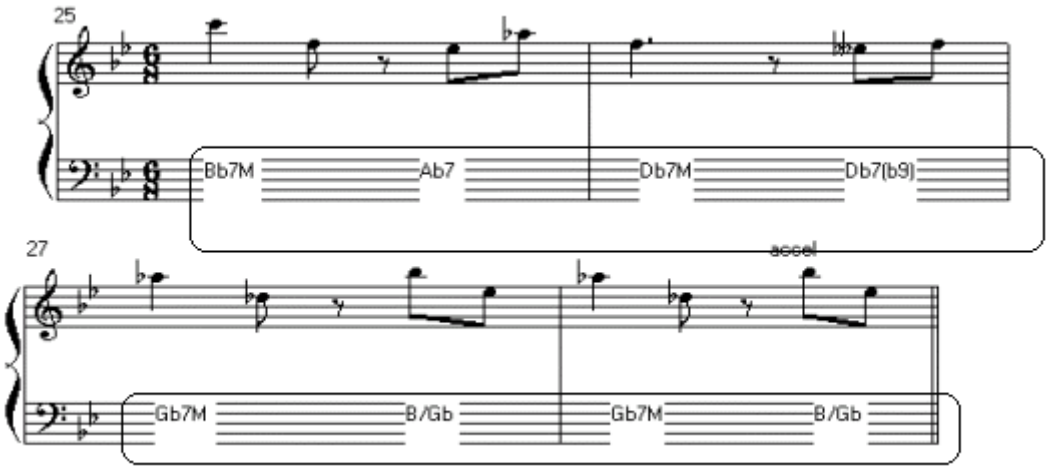
[151] Le terme « voler » a été utilisé par le compositeur russe Igor Stravinsky, qui a souligné le côté positif du vol à condition de créer réellement quelque chose de nouveau. Il a par le passé dit : « Un bon compositeur n'imite pas ; il vole. » In http://www.fruitymag.com/comment-trouver-s20020.htm

Imagina, ex. 4, mesures 17 à 21, avec les innovations harmoniques :



A partir de la mesure 26, un changement constant de modulations donne un caractère d'instabilité à la pièce. Ce procédé est aussi utilisé dans les *Valses nobles et sentimentales*, de Ravel, mais se remarque ici de façon plus discrète. La mélodie contribue aussi à approfondir la sensation d'instabilité, et elle emprunte un chemin qui semble sans retour « possible », même si la rythmique conserve sa continuité.

Imagina, ex. 5, mesures 25 à 28 :

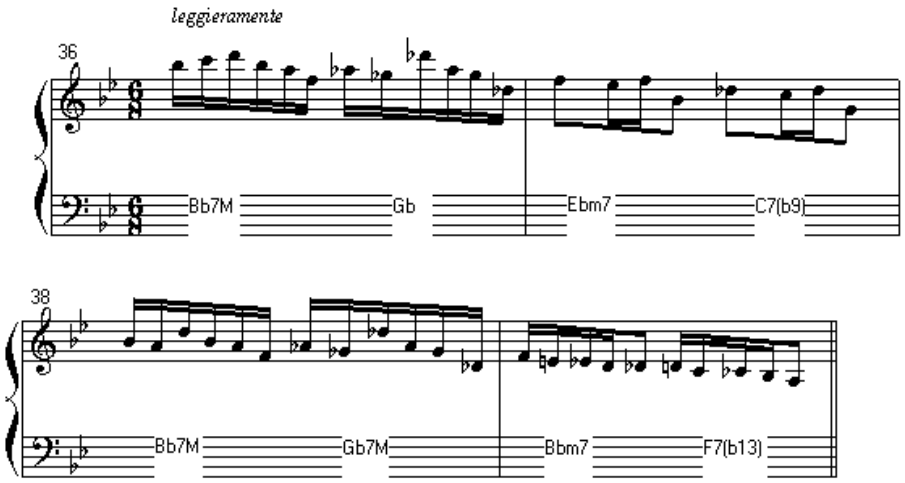


Ces progressions harmoniques, représentées par des grappes d'accords en déséquilibre oscillant, entretiennent une relation intrinsèque à la musique de Villa-Lobos. Le compositeur des *Bachiannas*[152] exerçait à l'époque beaucoup d'influence sur les jeunes étudiants en musique, et en exerce encore aujourd'hui. Ce fut le cas de Jobim, dès le début de sa carrière. A cette époque, il étudiait les compositeurs savants. *Imagina* est une synthèse de ses études avec Lucia Branco.

Le retour à la tonique s'effectue d'une manière que le compositeur n'exploitera plus par la suite. Et même si la tonalité initiale revient, il existe une oscillation entre les modes de l'harmonie. Ces oscillations modales sont illustrées de manière évidente dans l'exemple 6.

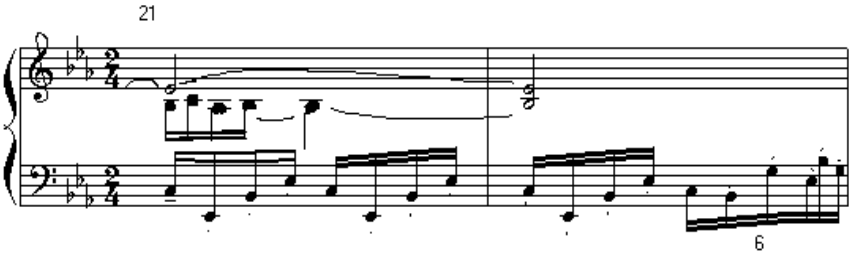
[152] Il existe huit *Bachiannas.* Villa-Lobos a fait un hommage à Bach avec ce recueil très brésilien. C'est l'une des premières compositions basées sur le modernisme *anthropophagique* dans le Brésil des années 1920 ; car elle possède plein d'éléments étrangers à la musique brésilienne de l'époque, mais ne perd pas pour autant son caractère original.

Imagina, ex. 6, mesures 36 à 39 :



Dans l'exemple suivant, nous constatons l'influence du grand maître de Jobim, Heitor Villa-Lobos, plus précisément par les motifs mélodiques de *Saudade das selvas brasileiras*, pièce qu'il compose à Paris en 1927. Dans ses œuvres, Jobim s'approprie les modèles arpégés du dessin mélodique à tessiture grave de ce morceau ; la mélodie d'*Imagina* évoque également la tonalité de Mi-bémol.

Saudades das selvas brasileiras, ex. 7, mesures 21 à 22 :



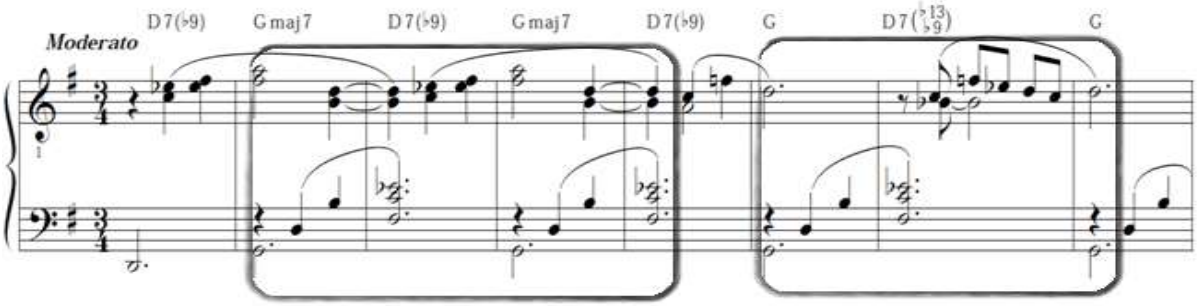
Le retour au motif mélodique initial apparaît après la progression modale de l'exemple 5. C'est ici que la pièce se termine, dans une dimension introspective, sur la même sensation de mystère profond et subtil qu'au début.

4.2.3. La fonction *timbrale* en *Imagina*

Jobim travaille les timbres de sa composition en relation directe avec l'ambiance impressionniste française des années 1900. Son toucher au piano est la première topique de la fonction à être analysé. La résonance de son piano est déjà une caractéristique singulière, personnelle. La réverbération des harmoniques de la technique pianistique de Jobim nous mène à une ambiance musicale avec une caractéristique *timbrale* feutrée et introspective. Cela peut être mis en relation avec la personnalité timide du musicien qui se cache presque derrière son piano mais qui développe un jeu riche en nuances. Nous avons là une position bien calculée du compositeur envers une autre musique de caractère étranger à la sienne mais qui va concrétiser une complémentation de son style concernant le timbre de son piano et conséquemment son toucher. Le spectre sonore est ainsi un outil de travail important du compositeur et musicien. Cette polarité sonore conditionne une imposition esthétique de la forme en question et son utilisation instrumentale. Nous avons là un style pour jouer déjà bien défini, résultat d'une recherche musicale intuitive. Et le style pianistique de Jobim possède une relation timbre-texture bien connectée.

Dans les premières mesures de Imagina, l'intention de Jobim concernant le timbre a une forte relation avec le contexte compositionnel. L'harmonie suggère une escalade entre arpèges ascendants et descendants. La conjecture structurelle est propice aux jeux de la musique impressionniste de Ravel dans ses *Valses nobles et sentimentales*. C'est dans le début de l'exposition du thème que nous notons l'intention *timbrale* du compositeur. La facilité des enchaînements mélodico-harmoniques est probablement une source singulière d'interprétation concernant l'intention du musicien Jobim vis-à-vis de son toucher et en conséquence de son timbre pianistique dans *Imagina*.

Imagina Ex. 8 : relation timbre, harmonie et mélodie.



Dans l'exposition initiale *d'Imagina*, nous aimerions spécifier la relation timbre, harmonie et mélodie. A partir de la deuxième mesure, il juxtapose La à la basse avec Fa dièse et La aigu dans la pointe mélodique. Cette ouverture concernant le timbre permet une exploitation particulière de la réverbération du piano. Car en utilisant des notes bien éloignées (entre la basse et les tierces), il y aura plus d'espace et plus de profondeur sonore. Ce procédé se répète dans la sixième mesure et à la fin du premier mouvement.

4.2.4. Flexibilité rythmique :

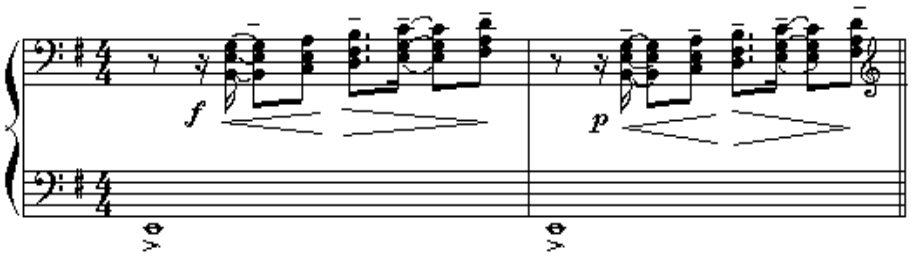
Même si Jobim voulait être concertiste, la composition est déjà clairement tracée dans son destin. C'est dans les variations rythmiques *d'Imagina* qu'il explore le moins les alternances. Par la souplesse du balancement de la formule rythmique, il suggère un climat de tendresse et de légèreté qui se ressent déjà dans la première des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel.

C'est clairement sur la mélodie et l'harmonie que Jobim se focalise. D'une manière générale, la simplicité rythmique qu'il choisit équilibre la métrique de la pièce. Parmi les neufs motifs rythmiques existants dans *Imagina*, un seul est répété trente fois (exemple 9) dans presque tous les motifs mélodiques du thème.

Ex. 9 :

Nous pouvons caractériser la pièce comme une valse douce et dansante, facile à sentir au niveau corporel, propre aux ambiances de cabarets. Les procédés de répétition de motifs rythmiques sont courants dans quelques pièces de Villa-Lobos. Dans *Choros n°5*, composition de 1925, ce dernier équilibre l'ensemble musical en répétant les motifs rythmiques (exemple 10).

***Choros** n°5*, ex. 10, mesures 1 à 2 :



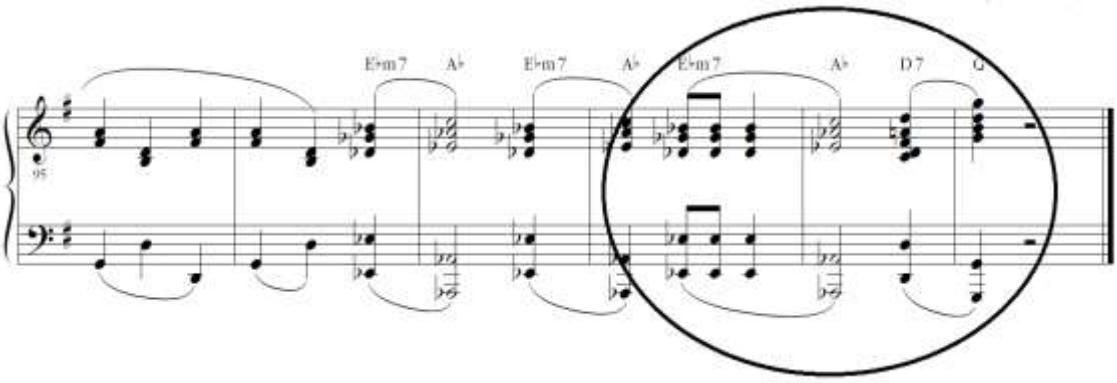
La différence entre *Imagina* et *Choros n°5*, est une divergence d'intention dans les choix élémentaires des deux compositeurs. Villa-Lobos se concentre dans la linéarité harmonique, tandis que Jobim priorise la linéarité mélodique. Le contexte naturel de la valse fournit aussi une explication aux variations rythmiques d'*Imagina*. La pièce, avec sa richesse harmonique, fluctue sur une base rythmique pleine et objective. Sa fluidité pianistique, bien que limitée, est proche de Ravel, dans ses *Valses nobles et sentimentales*. Les autres motifs rythmiques se répètent seulement pour alterner le discours du compositeur. Même s'ils sont répétés quatre ou cinq fois durant la pièce, leur rôle est de donner une cohérence à la progression dont ils font partie.

4.2.5. Comparaisons conclusives des dernières mesures

Nous constatons que Jobim utilise des procédés compositionnels similaires à Valses nobles et sentimentales concernant la conclusion *d'Imagina*. Ravel, à la fin du 7e mouvement va résoudre l'équation finale avec la cadence parfaite (degrés V et I), pour la conclure. Jusque là rien d'exceptionnel dans la démarche en soi, néanmoins, c'est le climat antérieur qui donne une ambiance *ravelienne* dans *Imagina*.

Le développement harmonique se déroule sur des critères proches pour les deux compositions. Un *crescendo* commence au début de la progression, avec des accords modaux, produisant une conjecture bien homogène.

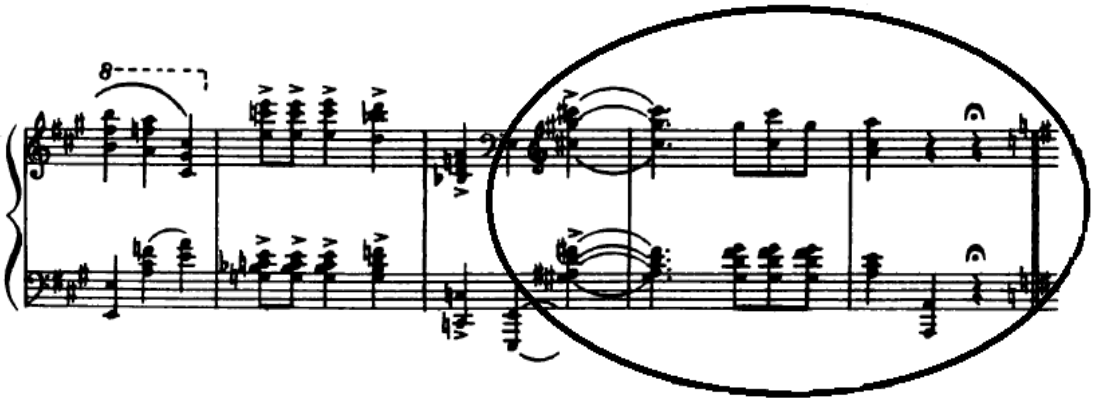
Imagina, ex. 11. Mesures 98, 99 et 100.



Cette influence *ravelienne* exemplifie l'attitude anthropophagique de Jobim dans sa composition. Avant la fin de cette progression finale, Ravel intensifie la cadence, avec un échange intense au niveau harmonique. Des accords modaux sont utilisés jusqu'à la résolution finale, en cadence parfaite. Cette polarisation harmonique va s'introduire dans le même passage final *d'Imagina*, mais sans la complexité de l'esthétique musicale de Ravel.

Dans les exemples transcrits dans cette page et dans la page suivante, l'idée d'établir un style personnel de composition est claire et directe. La simplification musicale est un objectif de Jobim, qui peut enfin résoudre la partie finale en équation avec la thématique en question, celle d'une approche française avec un sens d'expression brésilien.

Ex. 12. Valses nobles et sentimentales. (Dernières mesures du 7e mouvement.)



4.2.6. Le processus compositionnel de Jobim en *Imagina*

Le processus compositionnel de Jobim, utilisant des procédés techniques bien précis appliqués dans les étapes spécifiques de chaque composition, respecte un cycle dans l'ensemble des compositions de sa carrière. Cette identité compositionnelle se retrouvera au cours de la structuration de son œuvre. Et ce processus identitaire de Jobim se réalise en *Imagina*, sa première pièce, ce qui va établir sa verve artistique. La relation timbre-harmonie-mélodie est notoire avec l'imposition rythmique. Jobim synthétise inconsciemment quelques aspects de sa façon de composer. Encore débutant, il va mettre toutes les formes initiales dans l'ensemble musical *d'Imagina*. Cette opération prendra une désinvolture extraordinaire, car elle capte tous les apprêts d'enfance de Jobim. La relation psychologique et l'intention dans le processus compositionnel montre les intrinsèques relations, conjonctions et élaborations des éléments musicaux dans cette œuvre. Nous constatons là aussi une influence de la pensée moderniste, l'anticipation et le risque d'ajouter l'inconcevable. Le courage musical du compositeur, certes intuitif, correspond à la vision des choses typiquement moderne. L'option en jeu est une similitude intellectuelle dans ses niveaux les plus intenses, fruit d'une mixité sonore qui existe entre les éléments musicaux de Villa-Lobos, l'harmonie de Ravel et l'imaginaire du jeune Jobim. Son premier essai va être célébré comme le point de départ d'une philosophie musicale qui va l'accompagner tout au long de sa carrière. Elle sera la marque, comme un symbole identitaire de son imaginaire musical. Sa maîtrise initiale de différents langages musicaux est une raison importante pour analyser et comprendre sa démarche compositionnelle.

4.2.7. La participation du poète Chico Buarque

L'importance du travail de Buarque dans l'œuvre de Jobim est actuellement reconnue, même si la conception du texte est étrangère à la genèse d'*Imagina*. En en écrivant les paroles, Buarque tient entre ses mains une grande responsabilité. Grâce à l'enregistrement

instrumental fait par Jobim, Buarque constate que la pièce possède une mélodie complètement différente des mélodies *jobiniennes* habituelles. Le caractère savant de la *Valsa sentimental* est plus difficile à assimiler pour l'auteur. Il commence donc à travailler étape par étape, avec son perfectionnisme exacerbé. La thématique se trouve altérée relativement au titre initial. L'imagination est le nouveau thème, lequel est d'une certaine façon naturellement proche de celui de l'abstraction. Buarque prend les mélodies mystérieuses de Jobim et en transforme complètement le sens. La première phrase répète déjà deux fois le titre de la chanson. Le but de Buarque est de faire rêver l'auditeur, de toucher son imaginaire ; il écrit à cette fin une histoire pleine de magie et de fascination.

Buarque parle beaucoup de phénomènes naturels comme par exemple la nuit, le jour, la lune et l'amour. Il joue avec ce caractère spécifique de l'imagination d'être en quelque sorte intérieur aux sentiments humains. Sans paroles, l'œuvre était déjà complète, riche en idées, pleine de chemins qui mènent vers l'inconnu. L'auteur fait en réalité une adaptation du discours de Jobim, en tirant parti du mystère de la pièce, et en y ajoutant ses propres mystères. Il s'enfonce profondément dans son imaginaire, et crée une chanson différente et au discours poétique original. La caractéristique la plus marquante du texte est sa finesse poétique, en parfait équilibre avec la composition.

Dans les vers situés dans les mesures 24 à 31 ; *« Serpentinas pelo céu, sete fitas coloridas, sete vias, sete avenidas pra qualquer lugar »*[153], Buarque profite de quelques passages mélodiques d'une intense modulation pour modifier le discours poétique. L'exemple de la transformation radicale de la thématique se trouve dans le vers évoquant un garçon et une fille passant sous un arc-en-ciel. A ce moment-là, même le discours du compositeur change par rapport au discours initial, et Buarque l'entend. L'auteur commence donc à plonger profondément dans son imagination. A chaque note, il fait correspondre une syllabe, donnant ainsi à la chanson une unité sémiologique et sémantique. Même si vingt années séparent l'œuvre de Jobim de celle de Buarque, il est tout à fait cohérent de dire que cette union des deux artistes montre leur immense capacité à être partenaires. *Imagina* est le premier fruit de ce partenariat d'une extrême compétence et d'une grande qualité.

---

[153] Trad. « Regarde le jour où nous lancerons des serpentins, des serpentins à travers le ciel, sept bandes coloriées, sept chemins, sept vies, boulevard pour aller n'importe où… »

4.2.8. Considérations finales

Imagina confère à Jobim son premier atout dans la communauté des compositeurs populaires brésiliens. Même s'il s'agit d'une pièce difficile à entendre, elle entre dans la sphère de la modernité musicale brésilienne. *Imagina* est peut être l'une des œuvres les plus impopulaires du compositeur, mais nous pouvons mettre sur le compte de sa naïveté de jeune homme d'avoir alors emprunté le chemin de cette nouvelle conception musicale. L'imagination du Jobim de vingt ans est extrêmement riche et féconde. Même si *Imagina* n'est pas aussi connue que ses autres compositions, sans doute est-elle l'une des plus importantes. Dans l'inconscient de Jobim, les études de la musique savante se mêlent à sa culture populaire. A travers la radio, il en vient à connaître des compositeurs venus de toutes les régions du pays, fait décisif pour sa formation de musicien populaire. Ses études de musique savante l'aident aussi à perfectionner sa technique instrumentale, qui sera indirectement utilisée dans ses exercices de composition, jusqu'à sa conception finale d'*Imagina.*

Il est évident que Jobim possède un imaginaire riche en mélodies, déjà présent au début de sa carrière, mais il commence aussi ses exploitations au niveau du timbre de son instrument, ce qui va lui confirmer son identité musicale. Il va les exploiter tout au long de son œuvre, mais dans d'autres univers compositionnels et avec, naturellement, plus de profondeur artistique. Il sent les ambiances que les compositeurs de musique savante lui transmettent, et les applique d'une façon spontanée à sa première composition. Le caractère mystérieux d'*Imagina* appartient à la psyché introspective et déprimée de Jobim, héritage de son père. La disposition du jeune étudiant pour la composition est repérée par Lucia Branco, qui participe indiscutablement à la naissance d'un compositeur qui sera admiré et écouté aux quatre coins du monde grâce à son universalité artistique.

Les prémisses de la modernité apparaissent à tel point dans *Imagina,* que l'on peut se demander comment le compositeur a pu être tellement imprégné dans ce processus de changement. La parenté entre Jobim, Ravel et Villa-Lobos est féconde dans la définition d'un style. Peut-être existe-t-ail une relation psychologique entre ces compositeurs ; angoisse, tristesse, dépression, mais aussi optimisme, confiance et, surtout talent.

4.3. Chega de Saudade

4.3.1. Analyse historiographique

D'après Jobim, la principale inspiration pour la conception de *Chega de Saudade*[154] concerne les archétypes des genres *choro** et samba, avec respectivement la descente de la basse renversée, et la rythmique.[155] Même si la chanson est initialement une *samba canção**, c'est dans le *choro* que les aspects musicaux de *Chega de saudade* trouvent leur source d'inspiration.

Jobim compose la pièce dans sa petite ferme, à Poço Fundo, au Brésil, en 1956. L'œuvre contient des éléments pré-bossa nova - des caractéristiques harmoniques et mélodiques complexes dans l'univers populaire brésilien - avec une influence du jazz, caractérisant ainsi une thématique moderniste.[156] Le premier enregistrement de *Chega de Saudade* a été réalisé par Elizeth Cardoso, au début de 1958 ; mais c'est grâce à João Gilberto, qui l'interprète d'une manière très originale à la guitare et au chant, que *Chega de saudade* est considérée dans l'histoire de la musique populaire brésilienne comme la première chanson appartenant au genre de bossa nova.[157] Avant cet enregistrement, la chanson n'appartenait pas encore à ce genre, même si elle contenait en elle-même des éléments musicaux sophistiqués, ce qui prouvait les détails intrinsèques caractéristiques de ce genre.

Chega de saudade illustre la façon dont Jobim se démarqua au sein du milieu artistique : en composant des pièces populaires plus riches que d'habitude, soit par l'harmonie, soit par la mélodie, avec ses contrepoints entre les notes graves, la ligne de basse et les notes aiguës. Mais c'est avec l'interprétation novatrice de João Gilberto que *Chega de saudade* est officiellement reconnue comme la première chanson appartenant au genre de la

---

[154] Trad. Assez de souffrance, tristesse.
« *Saudade* : ce mot désigne un état d'âme fait de nostalgie où se mêle une infinité d'autres sentiments. C'est une espèce de mal-être doux-amer, toujours en équilibre entre plusieurs sensations situées à l'opposé de la passion. » Cf. DELPHINO, *Brasil: a música*, p. 19.
[155] Cf. ESTEVAM GAVA, José, *A linguagem harmônica da bossa nova,* São Paulo : Editora UNESP, 2008, 246 p.
[156] Cf. CASTRO, Ruy, Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p.
[157] Ibid.

bossa nova, grâce au jeu rythmique qu'il impose authentiquement avec sa guitare et sa voix, et par différentes perspectives d'interprétation.

Le poète Vinícius de Moraes en est le parolier. Il considère l'intégration du texte à cette musique comme des plus difficiles, du fait que celle-ci ait d'abord été conçue par Jobim, le compositeur. C'est en effet ensemble que ces deux artistes élaboraient habituellement leurs compositions, avec Jobim au piano et Vinícius avec son crayon et son papier. Même s'ils n'y ont pas travaillé ensemble, *Chega de saudade* n'en reste pas moins une chanson homogène et complète. Il en existe aussi une version anglaise, *No more Blues*, écrite par Jon Hendricks. Le parolier nord-américain n'arrive pas bien à conférer aux paroles un équilibre poétique. Aussi la version anglaise est-elle rythmiquement pauvre, sans interaction entre les différents éléments musicaux, même si elle posséde une cohérence musicale, ce que justifie la musicalité de Hendricks. Néanmoins, que ce soit dans sa version originale avec Jobim et João Gilberto, dans sa version anglaise ou enfin en tant que pièce instrumentale, *Chega de saudade* est l'une des œuvres les plus enregistrées de Jobim : de Dizzi Gillespie en 1963, à Nara Leão en 1986 ; ou de Joao Gilberto en 1958, à Leila Pinheiro en 1995, entre autres.

4.3.2. *Chega de Saudade* : le premier "cri" de la bossa nova

Chega de saudade est l'hymne et la genèse de la bossa nova ; son principal acteur est João Gilberto.[158] Sa façon d'interpréter les anciennes sambas et les autres genres de l'époque ouvre de nouvelles possibilités aux domaines de l'harmonie et de la rythmique. Cette façon interprétative inédite en *Chega de saudade* marquera l'arrivée de quelque chose de différent, de nouveau et d'unique pour l'époque, c'est ainsi qu'un nouveau cycle musical débutera.[159]

L'influence qu'il exerce sur tous les autres guitaristes, jeunes et adultes, amateurs et professionnels, est tellement forte qu'à partir des années 1960 on assiste à un engouement

[158] L'enregistrement de Chega de Saudade avec João Gilberto à la guitare et sa nouvelle façon d'interprétation est dans l'album d'Elizete Cardoso qui s'appelle Canção do amor demais, de 1958.

[159] CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, p. 175.

sans précédent pour l'apprentissage de la guitare, et ce dans toutes les classes sociales, alors qu'au début du siècle dernier, la guitare était considérée à Rio de Janeiro comme l'instrument d'une classe marginale.[160] Du fait qu'elle présente de nombreuses syncopes rythmiques appliquées à l'harmonie, la guitare de João Gilberto dans *Chega de saudade* acquiert, dans le milieu musical, le nom de « guitare bègue. » Néanmoins, pour Gilberto, la rythmique innovatrice de la guitare varie relativement à la mélodie avec des contrepoints, des jeux rythmiques, d'anticipation, d'accélération et de retard dans le tempo. La standardisation de cette façon de jouer est venue après, avec les guitaristes qui l'imitaient.

> *"Batida de bossa nova é um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de síncopas."*[161]

Voici quelques exemples de cellules rythmiques habituellement utilisées par les guitaristes avant, pendant, et après la naissance de la bossa nova.

Genre ***samba-canção***
Ex. 1 :

Le premier exemple est la genèse de la *samba-canção*, genre antérieur à la bossa nova et qui l'inspirera beaucoup. La *samba-canção* a des caractéristiques bien différentes de la bossa nova. Elle est carrée et n'offre aucune variation dans la rythmique. Néanmoins ce rythme est généralement joué à la guitare et il souffre constamment de variations par rapport aux accents.

---

[160] Cf. Ibid.
[161] Trad. « La rythmique de la bossa nova est un déphasage dans le temps physique entre les accents toniques périodiques de la ligne mélodique et ceux de l'accompagnement, produit par l'utilisation réitérée des syncopes dans le déroulement des accords. » BRASIL, Rocha Brito, in CAMPOS, *Balanço da Bossa e outras bossas*, p. 32.

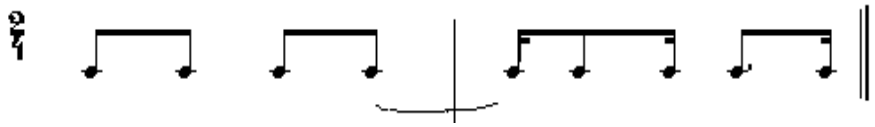
La bossa nova présentant des caractères extrêmement urbains, il est normal et naturel que l'on trouve plusieurs de ses influences dans des genres urbains, notamment dans le *choro** (Ex. 2), le *maxixe** (Ex. 3), et surtout dans la samba (Ex. 4).

Genre ***Choro***
Ex. 2

Genre ***Maxixe***
Ex. 3

En ce qu'elle provient elle aussi du *choro* et du *maxixe*, la samba est le principal genre qui influence la *bossa nova*, dans sa conception de la rythmique binaire et de la structure de la forme. L'exemple 4 montre la cellule rythmique du genre samba et sa grande ressemblance avec la rythmique de la bossa nova. Ce rythme est exécuté par les instruments de percussion et les instruments harmoniques ; son occurrence dans la mélodie est plus rare.

Genre ***Samba***
Ex. 4 :



João Gilberto, le guitariste qui enregistre pour la première fois *Chega de saudade* avec Elizeth Cardoso, synthétise les différents genres dont le mélange inconscient des cellules rythmiques a donné son origine à la bossa nova, ex. 5.

Genre ***bossa nova***
Ex. 5

Pareillement, João Gilberto incorpore à sa façon de chanter ces différentes formes rythmiques. L'union de la guitare et du chant syncopés donne l'impression d'une musique flottante, légère, délicate, douce et précise.

> *« Os recursos harmônicos fornecem às harmonias da bossa nova uma ambientação sonóra vaga e delicada, obscurecendo a tradicional clareza e visibilidade das cadências e encadeamentos de acorde. No entanto, o grau de inovação destes recursos relativa-se à medida que novos procedimentos empregados são montados sobre estruturas da mesmas funções tonais das composições tradicionais e populares do samba e de outras formas da canção popular, como a valsa, toada, seresta, modinha, marchinha, o samba-canção, batuque, boléro, etc.*[162] *»*

4.3.3. Procédures compositionnelles adoptées par Jobim.

Dans la structure formelle de *Chega de saudade* s'alternent deux tonalités. La pièce comporte trois parties dont deux en Ré mineur et la troisième en Ré majeur. La première partie, l'introduction, commence par un accord de Sol mineur, quatrième degré de Ré mineur, la tonalité initiale. Sur cet accord, la mélodie est en La, donc neuvième majeure, Gm7(9). En commençant par le quatrième degré de la tonalité principale, l'introduction provoque un effet de sustentation provisoire, procédé très utilisé dans les formules harmonico-mélodiques du

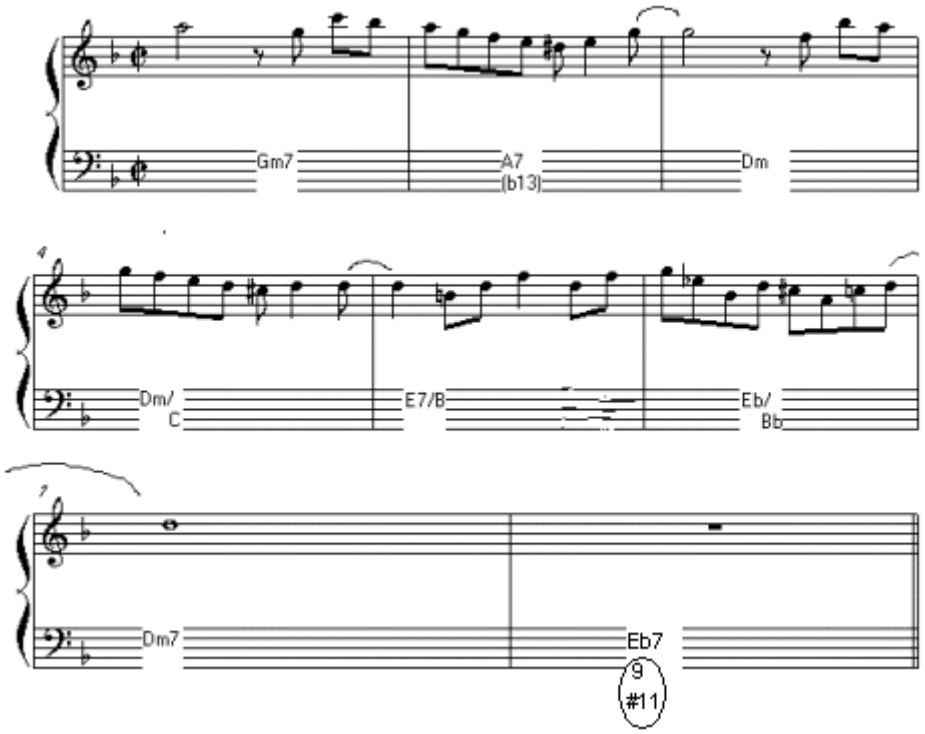
[162] Trad. Les recours harmoniques fourniront aux harmonies de la bossa nova une ambiance sonore vague et délicate, et vont obscurcir la traditionnelle clarté et visibilité des cadences et enchaînements des accords. Néanmoins, le degré d'innovation de ces recours est corrélatif au fait que de nouveaux procédés sont montés sur les structures avec les mêmes fonctions tonales des compositions traditionnelles et populaires de la samba et d'autres formes de la chanson populaire, comme la valse, la *toada*, la seresta*, la modinha*, la marchinha*, la samba-canção*, le batuque*, le bolero etc*. Cf. GAVA, José, *II Simposio latino americano de Musicologia,* 1998, p. 317., In KUEHN, Frank Michael Carlos, *Antônio Carlos Jobim – A Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa nova : Caminho para a construção de uma nova linguagem musical,* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Musica da UFRJ, 2004, 207 p., p. 121.

genre *choro* dont il est caractéristique. L'accord suivant est de dominante, avec la quinte augmentée (ou 13e mineure), et la mélodie de cette partie suit le mode *mixolidien*. Dans la mesure suivante, la progression est résolue avec un accord de Ré mineur, la tonique. Néanmoins, la mélodie se conclut sur un intervalle de quarte juste. La dissonance est omniprésente dans cette partie. Le cycle recommence ensuite, mais l'harmonie progresse cette fois vers une résolution plus longue. Dans les mesures 4 à 6, la basse de l'accord exécute un mouvement de descente chromatique, ce qui nous permet d'observer chez Jobim une progression considérée comme typiquement moderne : les descentes chromatiques mélodiques ou harmoniques, voire parfois les deux ensemble. La mélodie a pour rôle d'accompagner la progression harmonique en un contrepoint, caché par rapport à la première sensation d'écoute, jusqu'à sa résolution en Ré mineur.

L'impression que donne cette introduction est celle d'une avalanche pausée, avec des interruptions momentanées, dans lesquelles le silence prend forme. Le terminus de cette progression est l'accord de Mi bémol de septième de dominante Eb7(9#11) - l'accord de dominante secondaire -, à la place d'un accord de La avec septième - l'accord de dominante primaire. L'arrivée de cet accord de Mi bémol, comme une sorte de sixte napolitaine, est absolument inattendue, et provoque une tension supplémentaire.

Chega de saudade, ex. 7, mesures 1 à 8 :

Introduction :



La deuxième partie se présente d'une façon tout à fait semblable à l'introduction. La différence entre elles consiste en ce que la tonique de l'accord initial de la deuxième partie, le Ré mineur, confère une stabilité à la progression. La ligne de basse possède une tendance à descendre régulièrement au début de chacune des deux parties. Le changement des accords est linéaire, puisque le deuxième accord (de septième diminuée sur Si) joue le rôle d'un accord de passage, sans pour autant déséquilibrer la progression. C'est une caractéristique propre à la bossa nova, car, dans une époque lointaine, cet accord aurait probablement été un Mi avec la septième de dominante (E7).[163] Il en va de même pour la mélodie, qui, dans cette même partie, débute avec deux blanches. L'apogée de la phrase est l'accord de Si bémol mineur avec l'extension de sixte. En fait, cet accord est un prêt modal du mode mineur : il y a un intervalle de sixte majeur, tandis que la gamme est mineure, propre à la gamme mineur mélodique.

[163] ESTEVAM GAVA, José, *A linguagem harmônica da bossa nova,* São Paulo : Editora UNESP, 2008, p. 147.

Voici la progression harmonique analysée :

Chega de saudade, ex. 8, mesures 9 à 14 :

Im	I /7°	Diminué de passage	Accord d'emprunt modal	V
‖ Dm /	Dm/C /	B° /	Bbm6 /	A7 / Dm ‖

Dans les années 1940, Dorival Caymmi, ami personnel de Jobim et compositeur de grande influence sur lui, utilise le même procédé de remplacement des modes. Ainsi, dans *Rosa morena*, une samba de 1942, l'harmonie est similaire et les fonctions harmoniques sont identiques.

Rosa morena ex. 10, mesures 55 à 61:

55	IIm	Diminué de passage	IM	V	IVM	Acc d'empreint modale
‖	Bm7 /	B° / B° /	A6 /	A7 /	D7M /	Dm6 ‖

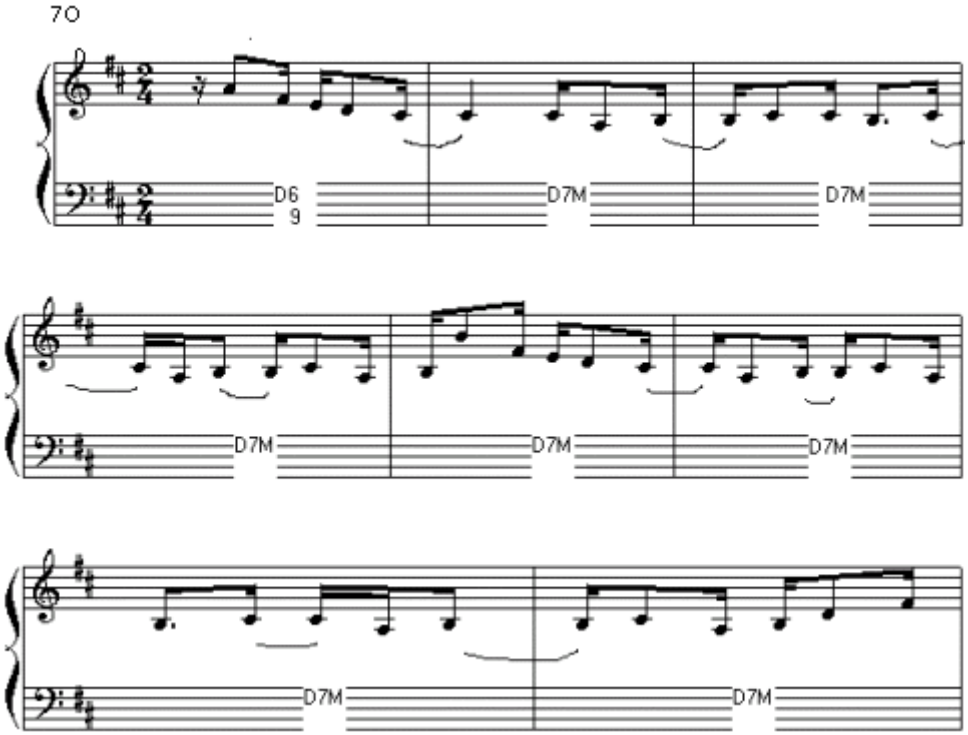
Les vies personnelles de Caymmi, natif de Salvador de Bahia, et de Jobim, natif de Rio de Janeiro, présentent des ressemblances, notamment dans les thèmes poétiques de la mer. L'influence de Caymmi sur Jobim est immense dans leurs vies d'artistes. La mer a toujours été pour eux une source d'inspiration. Au long des chemins harmoniques qu'ils empruntent, il existe une forte relation entre les deux compositeurs.

Le développement de la deuxième partie est une répétition des mêmes motifs mélodiques, qui entretient un rapport très important à l'harmonie. Ce rapport est intense dans les compositions de Jobim. L'accord de Mi bémol de septième de dominante (secondaire) est utilisé par le compositeur comme une substitution d'accord de dominante primaire à chaque fois que la progression mélodique se termine. Il ne sonne pas comme un accord de tension, mais comme un accord de résolution temporaire.

La troisième et dernière partie commence avec une modulation par la tonique de Ré majeur. La préparation par l'entrée de l'accord de Ré majeur est rapide et précise. Cela donne lieu à une autre sensation de surprise et d'envoûtement. Une chanson de Ari Barroso,

compositeur brésilien de musique populaire né au début du 20e siècle, intitulée *É luxo só* et composée en 1958, présente la même démarche. Barroso était un habitué des cafés et cabarets dans lesquels Jobim jouait. Ils entretenaient une relation de grande admiration réciproque. Au début de sa carrière en boîtes de nuit, Jobim avait toujours pour moteur Barroso, qui écouta attentivement les premières compositions du jeune homme. Ainsi naquit l'amitié des deux compositeurs, entre vieilles sambas et nouvelles compositions. Barroso est aussi un compositeur hors pair. Etant d'une génération antérieure à celle de Jobim, il est possible de remarquer l'évolution de Barroso vers la modernité dès les années 1950. Ce compositeur est l'auteur d'une œuvre singulière, *Aquarela do Brasil,* et il sera l'un des principaux exemples pour la nouvelle génération.

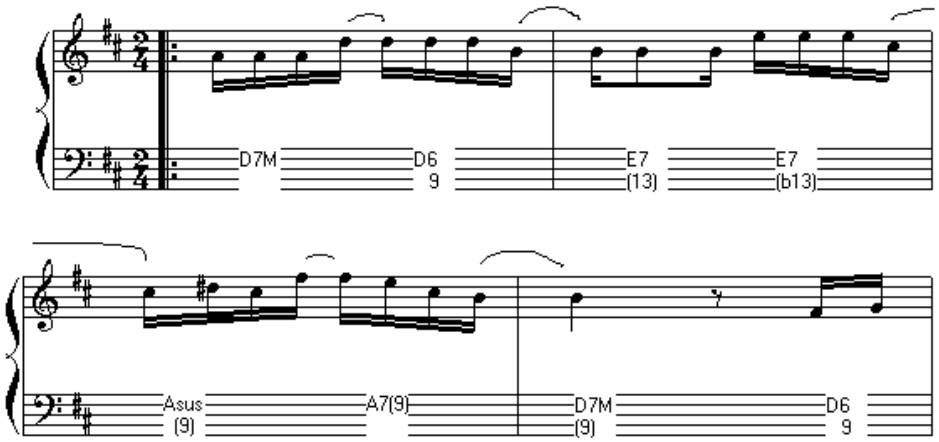
É luxo só, ex. 10, mesures 70 à 77 :



Chega de saudade mêle les influences des deux grands compositeurs et amis intimes de Jobim : Caymmi et Barroso. L'influence de ce dernier sur la musique de Jobim est liée à la

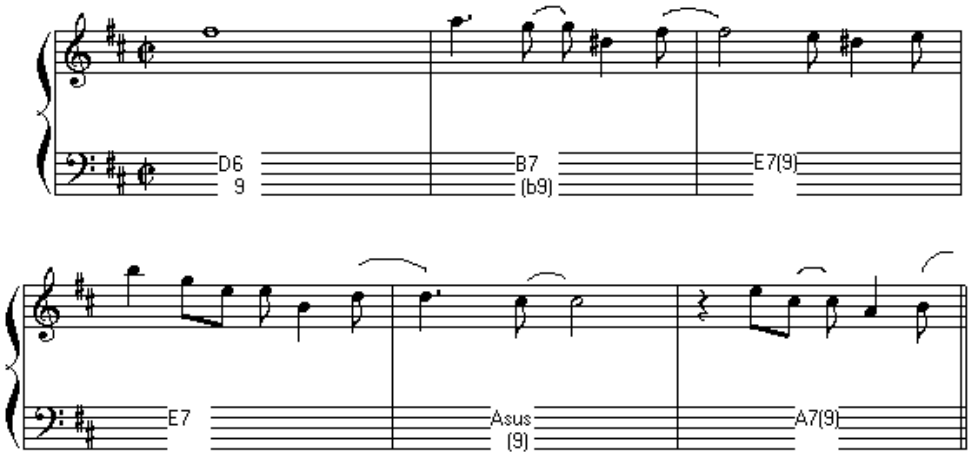
modernisation de la musique populaire brésilienne. Barroso l'inspire dans tous les éléments musicaux, mais principalement dans les extensions harmoniques comme les intervalles de sixte, neuvième et treizième. Caymmi l'influence aussi dans l'harmonie, mais d'une autre façon. L'harmonie de celui-ci peut paraître simple mais ses enchaînements harmoniques sont sophistiqués. Dans *Doralice* et *Maracangalha*, sambas des années 1950, toutes deux de Caymmi, il utilise déjà les enchaînements que Jobim appliquera à *Chega de saudade*, quelques années plus tard. Voici pour exemple une progression où, après l'entrée de la tonique, l'accord qui suit est le deuxième degré de dominante secondaire, à la place du deuxième degré mineur.

Doralice, ex. 11, mesures 1 à 4 :



Jobim utilise le même procédé, mais d'une façon plus sophistiquée. Au début de la troisième partie de *Chega de saudade*, il ajoute, en plus du deuxième degré de dominante, un autre accord de dominante secondaire, à la place du sixième degré mineur.

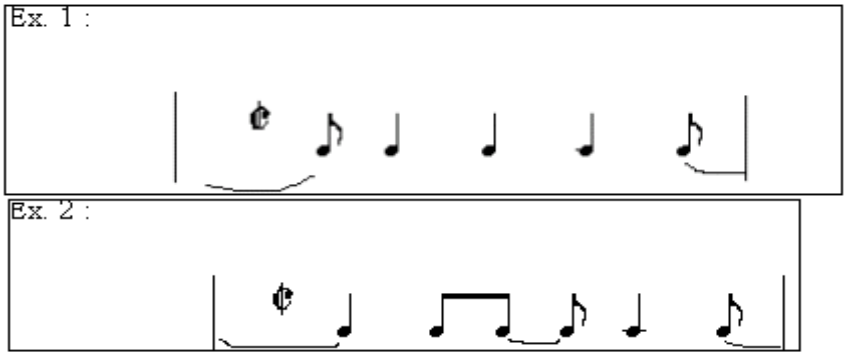
Chega de saudade, ex. 12, mesures 41 à 46 :



Après avoir présenté les accords initiaux, Jobim alterne l'accord de Fa diminué et la tonique, Ré majeur. Ce va-et-vient entre l'accord diminué et la tonique majeure accompagne les variations de la mélodie. L'impression visuelle de cette partie peut être comparée à la chute d'une cascade allant dans les deux sens. Cet aller-retour mélodique accompagne simplement la ligne des arpèges des accords originaux de l'harmonie. A la suite des vingt premières mesures, la progression s'achève par un accord de Fa dièse de dominante (qui a une fonction de tension) pour se résoudre en Si mineur. Ce passage est particulier : il inaugure la partie finale de la pièce, à travers une descente chromatique de l'harmonie. Pour cette descente, Jobim utilise les accords de substitution de la dominante. La progression finale est mélancolique, via ses motifs répétés, entre la tonique, les sixième, deuxième et cinquième degrés, ce qui caractérise la cadence Anatole*.

4.3.4. Cristallisation rythmique du style.

Au niveau de la rythmique, *Chega de saudade* a pour principale caractéristique des variations de motifs. Au total, douze motifs rythmiques différents s'alternent. La formule binaire est propice à ces variations. La répétition des motifs est régulière dans la distribution des mesures. Voici les formules les plus utilisées : le premier motif rythmique (exemple 1) est répété quinze fois, et suivi du second (exemple 2), répété neuf fois.



Parmi les différentes techniques de composition, la répétition de motifs rythmiques est courante et acceptable. La manière qu'a Jobim d'unir et d'équilibrer les éléments musicaux est authentique et personnelle. Donc, même si ce procédé est acceptable par sa normalité, l'originalité d'une œuvre doit naître en même temps et au même niveau que sa composition. C'est l'interprétation de l'œuvre qui fera la différence, la guitare de João Gilberto, suivi par d'autres instrumentistes. Gardons à l'esprit que *« être bossa nova »,* c'est être traditionnel-moderne. Avant même l'apparition du genre, Darius Milhaud, lors de son passage au Brésil au début du 20e siècle, avait déjà parlé de la richesse rythmique de cette musique. Voici le témoignage du compositeur français :

> *"Uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutíl parada, que era muito difícil captar."*[164]

Chega de saudade incarne la bossa nova dans son principe conceptuel. Essentiellement conçue sur la genèse du *choro* mais aussi de la samba, l'une des caractéristiques principales du rythme de la bossa nova (samba), est sa pulsation rythmique, toujours maintenue en demi-croche. L'interprète dispose d'une infinité de variantes et de variations autour des accentuations rythmiques ; cela se traduit par une grande liberté dans l'interprétation : celle de pouvoir, ou non, étendre en prolongements et/ou anticipations, à la

[164] Trad. *« Une imperceptible suspension, une respiration indolente, un arrêt subtil, qui était très difficile à capter. »* Darius Milhaud *in* VIANNA, Hermano, *O mistério do samba,* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., UFRJ, 1995, 196 p., p. 103.

guise de l'interprète[165]. Dans le cas de l'interprétation de *Chega de saudade* par João Gilberto, son toucher rythmique est intimement associé à l'acception *cool** de ses éléments interprétatifs : le développement rythmique et mélodique est constamment en contrepoints et tensions avec les éléments interprétatifs, harmoniques et mélodiques du chant ou de la ligne mélodique instrumentale[166].

Cette nouvelle conception rythmique de João Gilberto, créatrice de tensions, va contribuer à la conception d'une nouvelle forme de jeu de la batterie et des percussions. Des espaces qui n'existaient pas avant seront enrichis par des percussions fines. L'essence de cette nouvelle conception est liée à la tradition musicale brésilienne ; elle en combine des éléments musicaux et esthétiques, par exemple en y joignant de vieux genres comme la *modinha*, *le lundu*, et des genres contemporains à son apparition.

> *A bossa nova não é samba-jazz, é um velho rítmo que já existia nas escolas de samba do Rio e da Bahia. […] Ela é brasileira, com influências profundas de Villa-Lobos.*[167]

4.3.5. Quelques considérations poétiques analytiques.

L'auteur Vinícius de Moraes absorbe la thématique de *Chega de saudade* dans son texte avec une grande détermination et passion. La composition de Jobim lui apparaît comme une demande romantique, une lamentation d'amour.

> *"Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma queixa de amor, cada nota uma saudade de alguém longe".*[168]

---

[165] Cf. KUEHN, Frank Michael Carlos, *Antônio Carlos Jobim – A Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa nova : Caminho para a construção de uma nova linguagem musical*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Musica da UFRJ, 2004, 207 p., p. 123.
[166] Ibid, p. 123.
[167] Trad. « La bossa nova n'est pas la *samba-jazz*, c'est un vieux rythme qui existait déjà avant dans les écoles de samba de Rio de Janeiro et de Bahia. […] Elle est brésilienne, avec des influences profondes de Villa-Lobos. » Antônio Carlos Jobim in Ibid, p. 124.
[168] Une samba toute en aller-retour, où chaque mesure était une lamentation d'amour, chaque note une douleur (*saudade*) pour quelqu'un qui est loin. Vinicius de MORAES, in CABRAL, Sergio, *Tom Jobim*, p.123.

L'écriture - sollicitée par Jobim - du texte de Vinícius, présentait de grandes difficultés, malgré lesquelles le poète parvint néanmoins à composer. Jobim compose la musique dans sa ferme, mais Vinícius écrit dans son lit, complètement malade, en raison de sa vie perturbée et bohème. Le poète arrive malgré tout à produire la chanson qui donna officiellement naissance à la bossa nova. Pour écrire le texte, Vinícius dut écouter plusieurs fois la musique. Malgré sa facilité à écrire des paroles, il n'arrivait pas à établir une authentique connexion entre les mots et la mélodie. Il était prisonnier de la prosodie. Néanmoins, après quelques jours d'écoute et d'efforts, il commence à être inspiré. Chaque phrase qu'il conçoit est une lamentation d'amour. *Chega de saudade* peut être traduite dans la langue française par « assez de mélancolie, souffrance et solitude » : tout cela en même temps. Vinícius est extrêmement profond et léger dans son texte. Léger parce que les thématiques poétiques qu'il aborde sont parfois romantiques, sans être pesantes, mais aussi parfois pleines d'espoir. Profond en ce que, d'une certaine façon, il parvient - dans son imaginaire - à convaincre la femme aimée.

Tant dans la première partie que dans la seconde, Vinícius écrit pour une femme qui est partie, et qui restera absente tout au long du texte. Néanmoins, le poète exprime ses sentiments d'une manière totalement différente dans la première partie et dans la seconde. En fait, il accompagne l'expression propre de la mélodie. Si la mélodie est triste, le texte de Vinícius l'est aussi, mais d'une tristesse mélangée d'espoir. Du début à la fin de ce passage, le sens des paroles ne change pas. Le poète implore le retour de sa femme aimée en décrivant l'état catastrophique de sa situation émotionnelle. Il ne peut pas vivre sans elle. Dans la troisième partie, bien que le sentiment de la mélancolie soit encore fortement présent, celui qui est omniprésent est l'espoir. Les possibilités d'un éventuel retour de sa femme imaginaire sont invoquées avec une forte envie d'amour. Le bonheur va-t-il arriver ? Chaque phrase écrite par Vinícius est une sorte d'attente. Dans chaque partie, l'équilibre entre le texte et la musique est précisément calculé. La préoccupation de l'auteur est de bien faire correspondre chaque syllabe avec chaque note. Le résultat, dû à un effort hors norme du poète, est d'une beauté étonnante et d'un lyrisme spontané.

> *« Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou. Fiquei tão contente que cheguei a dar um bérro de alegria, para grande susto de minhas duas filhinhas. Cantei e recantei o samba prestando atenção a cada detalhe, a cor das palavras em correspondência à da música, à acentuação das*

tônicas, aos problemas de respiração dentro dos versos, tudo. » [169]

4.3.6. Considérations finales :

Antonio Carlos Jobim est essentiellement un compositeur de musique tonale, à de rares exceptions près. De même que dans *Chega de saudade*, la majorité des ses compositions ont une tonalité précise, qui est présente au début et à la fin de la pièce. Cela concerne une définition traditionnelle musicale brésilienne.[170] Le plus correct serait de dire que Jobim est un compositeur qui pense tout le temps à la tonalité. Dans une même pièce, il est très courant que Jobim utilise plusieurs modulations, ce qui crée la surprise chez l'auditeur. Ce n'est pas le cas de *Chega de saudade*. Le but de Jobim dans cette pièce est d'altérer les sensations et les sentiments à travers le langage musical. La bossa nova de Jobim ne représente pas une rupture avec le passé, comme c'est le cas avec le dodécaphonisme, mais une consolidation de tendances modernes effectuées par les genres traditionnels du passé, de diverses matrices et origines.

Dans l'œuvre analysée, les influences de Caymmi et d'Ari Barroso sont patentes. Les accords d'empreinte modale, les tensions sur les degrés harmoniques de passage ainsi que sur les degrés fondamentaux sont incorporés dans cet hymne *bossanoviste.* Toutefois, l'influence inverse que Jobim exerça sur eux, ainsi que sur tous les autres grands compositeurs de musique populaire, est tellement positive qu'il peut aujourd'hui être considéré comme un véritable créateur dans le domaine de la musique populaire occidentale.

Notre analyse de cette œuvre ne permet pas de rendre compte stricto senso des raisons pour lesquelles Jobim a choisi les procédés compositionnels qu'il y emploie, néanmoins nous pouvons les comprendre en dé-codifiant les nuances de son écriture musicale. Grâce à ce processus, capable de combiner les éléments musicaux les plus variés, la bossa nova devient

---

[169] Trad. « Un matin, en revenant de la plage, la résolution arriva subitement. J'étais si content que j'en vins à pousser un cri de bonheur, à la grande frayeur de mes deux filles. J'ai chanté et rechanté la chanson, en prêtant attention à chaque détail, à la couleur des mots et à leur correspondance avec celle de la musique, à l'accentuation des toniques, aux problèmes de respiration à l'intérieur des vers, tout. » Ibid., p. 124.

[170] Cf. SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira, Das origens à moderniade,* São Paulo : Ed. 34, 2008, 504 p.

l'un des genres brésiliens les plus respectés et diffusés dans le monde, car elle est jouée à la fois dans les salles de concerts, les bars et les cabarets. L'objectif de l'analyse est de redécouvrir et de remonter le chemin du parcours musical du compositeur. La compréhension de cette analyse est intimement liée à la sensation qui émane de l'œuvre. De plus, l'importance historique de *Chega de saudade* est telle que cette œuvre permet de donner naissance à un genre, à travers le processus naturel de maturation d'un ensemble de styles et de genres, qui trouve en Jobim, en tant que compositeur, et João Gilberto, en tant qu'interprète, ses principaux représentants.

4.4. Desafinado

4.4.1. Analyse historiographique :

Les pianistes et compositeurs, Jobim et Newton Mendonça, étaient parfois obligés d'accompagner de faux *crooners* (des amateurs qui bien souvent chantaient faux et étaient peu instruits musicalement) dans quelques boîtes de nuit. Ces « figures » leur ont inspiré, par ironie, la conception de *Desafinado.* Au milieu du siècle dernier, la ville de Rio de Janeiro avait une vie culturelle florissante. Par conséquent, une forte demande s'élevait vers les professionnels de l'art. Néanmoins, l'un des paradoxes du milieu musical était le suivant : les musiciens professionnels de qualité côtoyaient sur la scène des amateurs moins qualifiés.[171] Les conditions de travail des artistes novateurs étaient déplorables – ils étaient mal rémunérés - et pour survivre ils devaient souvent accompagner le tout venant, y compris des amateurs fortunés. Dans ces conditions, les bons musiciens étaient forcément mécontents du résultat musical de telles prestations. *Desafinado* propose, en tant que bossa nova, un texte novateur dans la mesure où la thématique diffère profondément de ce qui existait auparavant.[172] Dans le milieu véritablement musical, plus précisément celui du piano, la façon de pratiquer l'instrument était alors bien originale, authentique, d'un caractère à la fois « enraciné » et tourné vers l'innovation. Ces musiciens étaient en grande partie autodidactes, mais parfois

[171] Cf. CAMARA, Marcelo, GUIMARAES, Rogério, MELLO, Jorge, *Caminhos Cruzados : A vida e a musica de Newton Mendonça*, Rio de Janeiro : Mauad, 2001, 155 p., p. 47.
[172] Voir les explications dans l'analyse de CASTRO, Ruy, *Chega de saudade, A historia e as historias da Bossa Nova*, p. 197-214.

cultivés. Deux pianistes d'alors, Jobim et Mendonça, utilisèrent cette créativité pour en proposer des innovations thématiques novatrices. *Desafinado* est le fruit de cette ironie à la fois sarcastique et comique. La thématique du texte est le fait d'être ou non « accordé », et la musique est expressément faite pour décourager les faux chanteurs de l'interpréter. C'est aux mauvais *crooners* que les compositeurs adressent les paroles et leurs lignes mélodiques sinueuses. La chanson possède des intervalles difficiles à percevoir. Les sauts brusques dans la mélodie, la complexité de l'harmonie pleine de dissonances, font de *Desafinado* une chanson évitée dans le milieu des chanteurs de l'époque, à l'exception des plus compétents qui profitent de la chanson pour mettre à jour la qualité de ses caractéristiques. C'est, d'une certaine façon, la concrétisation d'une modernité forcée.

Au moment où ils composèrent l'œuvre, l'atmosphère qui baignait Mendonça était à la fois studieuse et festive. Jobim et Mendonça travaillaient entre décontraction et sérénité face au piano et à une petite table. Ils construisirent chaque partie de la chanson jusqu'à ce que l'embuscade soit prête :

> *"Seria na verdade uma homenagem, e, ao mesmo tempo uma arapuca para esses agressores ao bom ouvido musical."* [173]

Jobim imagine simplement *Desafinado* comme une chanson légère de critique des faux chanteurs, mais lui et son partenaire n'en étaient pas moins profondément concentrés dans la conception du thème. Jobim éprouva du plaisir à composer cette œuvre, du début à la fin. Elle n'avait aucune prétention commerciale ou de gloire. Progressivement, l'œuvre prit forme et à la fin de cette nuit joyeuse, *Desafinado* était achevée. La musique et les paroles naquirent ainsi ensemble. Les rôles des deux compositeurs étaient identiques. C'était tantôt Jobim qui écrivait une phrase, tantôt Mendonça, et ce pour les paroles comme pour la musique.

Après avoir terminé la chanson, Jobim et Mendonça commencent à chercher un chanteur capable de l'interpréter. Ils en invitent plusieurs possédant des caractéristiques propices à son exécution. Mais presque tous refusent. Ils ne comprennent pas l'esthétique de *Desafinado*, une chanson aux paroles et à la musique étrange, au vu des habitudes musicales

[173] Trad. « Pour ces agresseurs à l'oreille musicale fine, c'est en fait en même temps un hommage et une embuscade. » CAMARA, Marcelo, GUIMARAES, Rogério, MELLO, Jorge, *Caminhos cruzados*, p. 47.

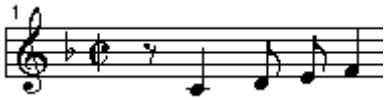
de l'époque. Le texte contient des phrases et des substantifs très loin d'être courants à l'époque. La recherche du chanteur s'achève quand le plus grand des chanteurs intimistes - donc non-comique - écoute la chanson et, d'un seul coup, la prend et l'ajoute à son répertoire. João Gilberto, le premier à l'enregistrer, est l'un des chanteurs les plus compétents et respectés au sein du milieu artistique. Après son enregistrement, Charlie Bird et Stan Getz l'enregistrent à leur tour et vendent plus d'un million de disques aux Etats-Unis. *Desafinado* sera enregistrée environ une centaine de fois, dans le monde entier. Elle fait partie des grands *standards* de la musique populaire mondiale.

4.4.2. Les jonctions mélodiques et harmoniques :

La structure linéaire de *Desafinado* est en grande partie formée de degrés d'ensembles, de sauts de tiers, de syncopes et d'une variété rythmique présente en chacune des parties. C'est un Lied AA'BA'', avec temps binaire et *moderato*. Le motif thématique constitué permet d'aborder la structure globale à partir de l'analyse des transformations issues de la cellule mère, le motif basique.

La partie A débute avec l'ouverture du motif basique (mesure 1), Ex. 1. Son caractère est ascendant, et il est formé par une séquence de degrés d'ensemble ; rythmiquement, il se caractérise par la syncope. Ces éléments sont prédominants tout au long du développement mélodique du morceau.[174]

Ex. 1 :



Le traitement harmonique de *Desafinado* est caractérisé par des accords de superstructures. Aux triades et tétrades sont ajoutées des extensions de 9e, 11e et 13e. Ces

[174] Le compositeur a fait un récitatif pour *Desafinado* dans les modèles des compositeurs de *Broadway,* comme Cole Porter et George Gershwin. Cela était rarement joué et enregistré. Ainsi, puisqu'elle est si peu importante, nous n'analyserons pas cette partie.

notes de tension[175] harmonique sont parfois situées dans la ligne mélodique, et produisent une texture dissonante dans l'ensemble basse-harmonie-mélodie, chacun de ces éléments entrant parfois en interaction directe et simultanée. L'autre caractéristique importante est la structuration par des accords de quartes[176]. Le schéma de quartes est originaire de l'époque impressionniste.

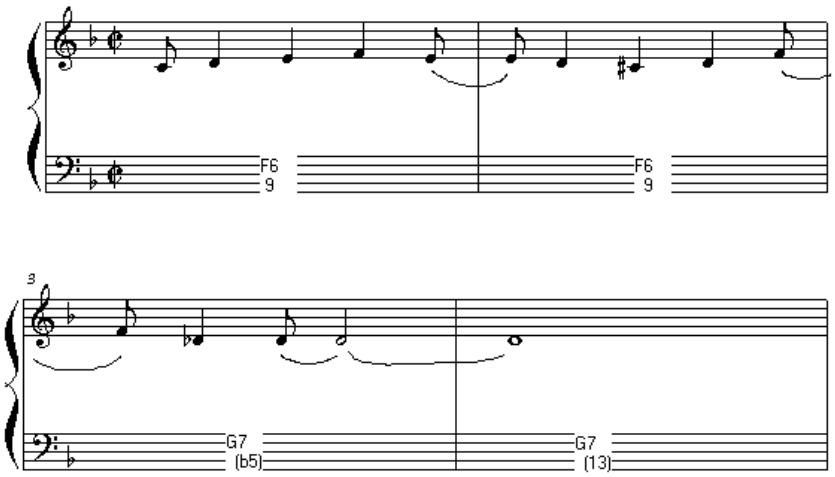
> *« Je composais avec une économie d'éléments (...) Jouer moins, me faire entendre plus en raréfiant les notes pour en augmenter la tension. Mais ce qui choque le plus la critique de l'époque, c'était notre démarcation de l'harmonie traditionnelle, on la dilatait pour utiliser des accords altérés et dissonants dans la conduite mélodique. J'avais décomposé le rythme de la samba pour le rejouer au piano (...) ».*[177]

Le ton original est le Fa majeur. La pièce est composée de trois parties - la troisième étant une répétition du début de la première - et d'une conclusion construite d'une façon différente. L'harmonie commence directement sur la tonique Fa avec l'accord de septième majeur. Le dessin mélodique continue dans un mouvement descendant et finit sur un ré bémol - qui sonne en réalité comme le do dièse précèdent - formant une quarte diminuée, intervalle difficile à chanter rigoureusement juste. Le motif rythmique est le plus préservé et répété dans les variations (syncopes).

---

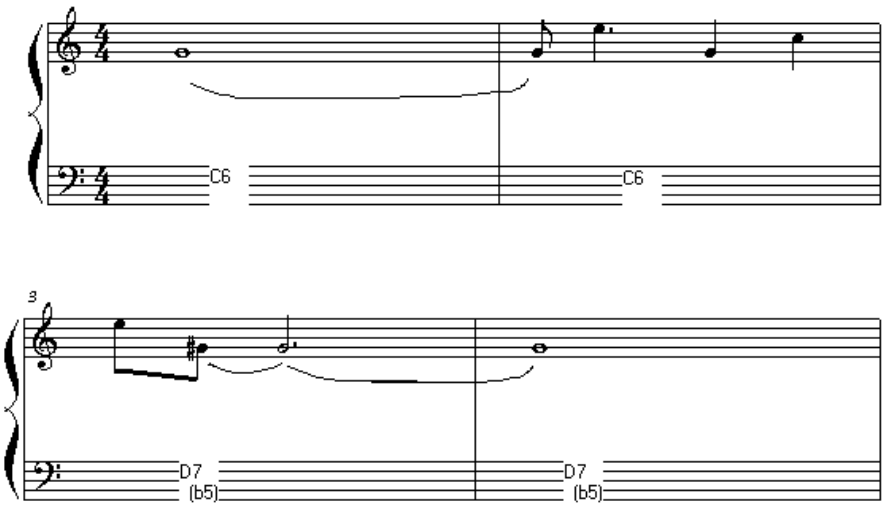
[175] Les notes (intervalles) de tension : 4^{e}s Justes et Augmentées, 5^{e}s Diminuées et Augmentées, 9^{e}s Majeures, Mineures et Augmentées, 11e Justes et Augmentées et 13e Majeurs et Mineurs., Cf., GUEST, Ian, *Curso intensivo de harmonia aplicado à música popular,* Brasilia : Escola de música de Brasilia, 1996, 63 p.
[176] Mesures 1, 4, 6, 17, 20, 22, 26, 28, 31, 32, 36, 44, 47.
[177] Antônio Carlos Jobim in LEYMARIE, Isabelle, *Latin Jazz,* Paris : CD Livre VADE RETRO, 1998, 111 p., p. 53.

Desafinado, ex. 2, mesures 1 à 4 :



Le morceau auquel *Desafinado* ressemble le plus manifestement est *Take the A train*, du compositeur nord-américain Billy Strayhorn, partenaire de Duke Ellington, une chanson datée de 1941, donc dix-sept ans avant la naissance de *Desafinado*.

Take the a train, ex. 3, mesures 1 à 4 :



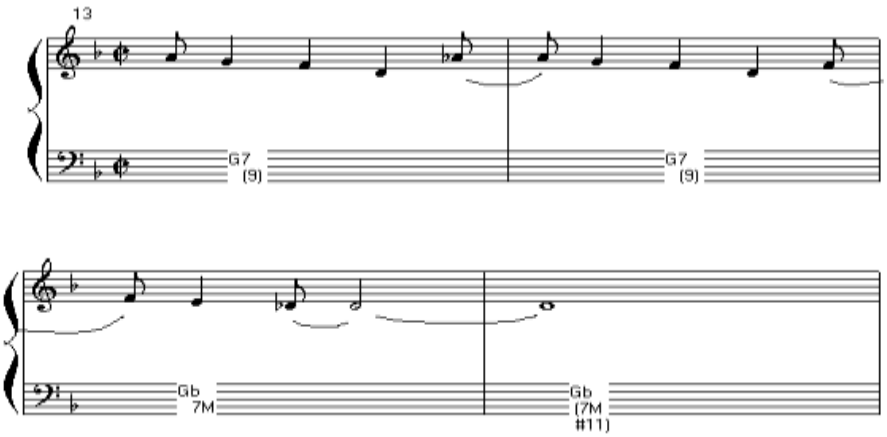
Dans les mesures 1 à 8, la relation basse-mélodie est caractérisée par les intervalles de b5, 7, 7M et 11J. Les ressemblances se poursuivent aussi dans la progression mélodique. C'est une caractéristique commune aussi au *Cool jazz. Take the A train* commence avec le

cinquième degré par rapport à la tonique harmonique. Les motifs mélodiques sont les mêmes jusqu'à la quatrième mesure, où la tension de l'intervalle de quinte diminuée est prolongée dans les deux mesures, dans *Desafinado* et dans *Take the A train*. La progression suivante de *Desafinado* est un ensemble d'accords qui présente à chaque instant des résolutions inattendues. A commencer par un La demi-diminué :

Chiffrage 7 en harmonie classique.

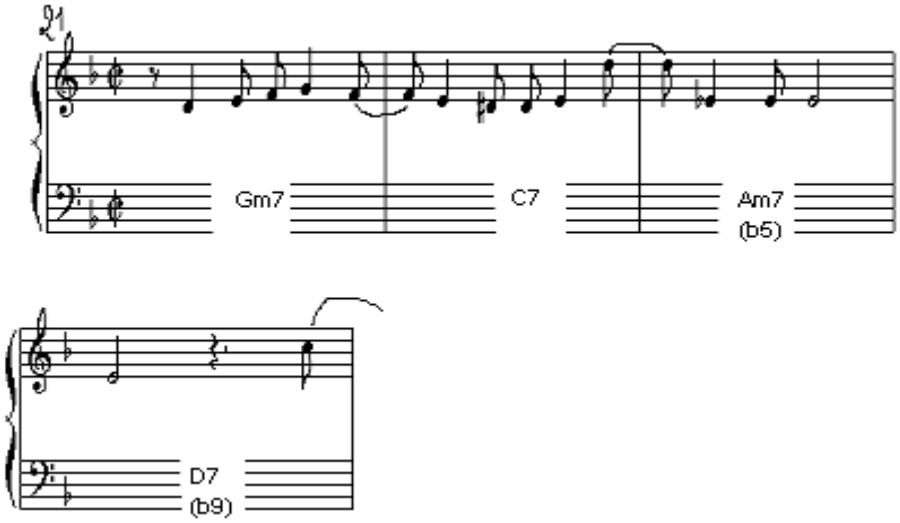
A la place de ce qui devrait normalement être la tonique, jusqu'à l'emprunt en Ré majeur, mesure 11, le choix du compositeur est l'accord demi-diminué. L'harmonie et la mélodie marchent ensemble au niveau de leur complexité. Le Ré majeur a pour fonction de déséquilibrer le sens harmonique. Pour représenter symboliquement ce passage, un bon exemple est la traversée d'un pont en forme de Y. Mais un pont en état précaire, instable, où il est très difficile de marcher, ce que l'on doit alors faire avec attention et beaucoup de sensibilité. La première partie a une finalité dissonante, avec l'accord de Sol bémol majeur, tonalité de la sixte napolitaine (mesure 15). Normalement, le plus courant pour résoudre cette progression aurait été l'accord de Fa majeur. Il existe une relation directe entre la ligne mélodique et les notes de tension d'accord, et elle est située dans la partie faible du temps.

Desafinado, ex. 4, mesures 13 à 16 :



La deuxième section débute dans la mesure 17 avec la répétition intégrale du premier contour mélodique (ex. 2). Ainsi le contour mélodique, mesures 21 à 24, Ex. 5, présente une seule différence en relation à la première exposition du thème. La première note du troisième motif est écrite un ton au-dessus du deuxième motif. Ce changement va établir la hauteur mélodique maximale de toute l'œuvre, la note Ré.

Ex. 5 :



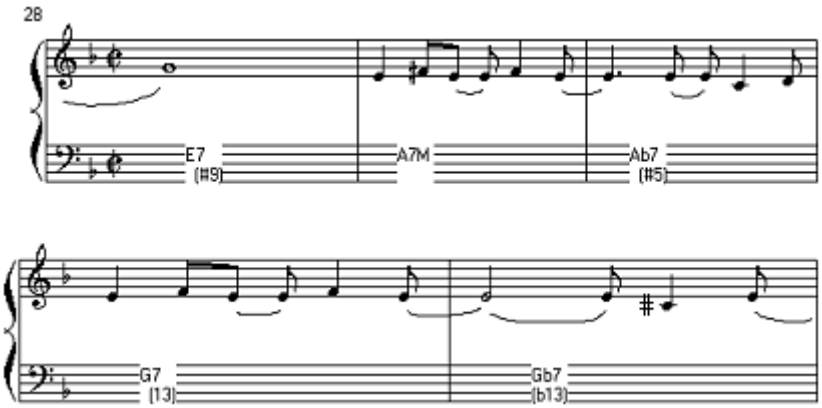
La première partie est entièrement ré-exposée (mesures 17 à 26) avec un autre texte. Le discours des auteurs est lié à la mélodie avec le même sens dramatique. L'exemple le plus représentatif en est la fin de cette partie, où les compositeurs utilisent une série d'accords et de mélodies dissonantes. C'est précisément au moment de transition avec la deuxième partie que le mouvement produit chez l'auditeur une sensation d'instabilité temporelle, (mesures 28 à 32). La tonalité est modifiée par un La majeur, une tierce majeure au-dessus de la tonique antérieure. L'instabilité est provoquée par une descente chromatique de l'harmonie et de la ligne de la basse. Les accords, tous de dominante secondaire à la tonalité, sont tendus. Le texte aussi accompagne le passage dissonant, les auteurs y parlant pour la première fois de la bossa nova et de son authenticité. Cette progression dans la descente de l'harmonie avec la modulation par le La Majeur, se continue encore dans la première partie, malgré le fait que la tonalité de La soit aussi la même que dans la deuxième partie. La mélodie est reconnaissable en grande partie en raison de l'utilisation du Do dièse, quinte diminuée d'accord de Sol bémol de dominante avec la quinte augmentée. La rencontre de ces deux quintes dissonantes est

considérée comme un état délicat, de transformation et de transition. Ce chromatisme harmonique va être possible grâce à une descente d'accord de sub7[178] en chromatisme de la basse comme contre-chant à la mélodie. La répétition de la note Mi dans le premier temps de chaque mesure permet ainsi de constater la répétition du motif mélodique dans lequel la progression trouve son origine. C'est cette note qui va contre-chanter avec la basse. Elle sera aussi un passage à une autre partie (B), en changeant complètement l'ambiance initiale : un autre contexte musical va surgir. C'est une innovation harmonique qui peut être caractérisée de progression moderniste. Dans la musique baroque, cette descente de la basse est très utilisée, souvent pour souligner une ambiance oppressante.

> *« A linha cromática descendente esta associada a sentimentos trágicos, de perda e de morte. »*[179]

Chromatisme harmonique : A7M, Ab7(#5),G7(13) et Gb7(b13).

Desafinado, ex. 6, mesures 28 à 32 :



Dans la deuxième partie (mesures 33 à 48) les sauts mélodiques et les tensions harmoniques sont de plus en plus fréquents. Cette partie est livrée par les compositeurs au sein d'une ambiance d'ambiguïté qui correspond au texte. Jobim et Mendonça traitent avec

[178] Accord de substitution de 7e dominante, Cf. GUEST, Ian, *Curso intensivo de harmonia aplicado à música popular*, Brasilia : Escola de musica de Brasilia, 1996, 63 p.

[179] Trad. « La ligne chromatique descendante est associée à des sentiments tragiques, de perte et de mort. » NESTROVSKY, Arthur, MAMMI, Lorenzo, TATIT, Luiz, *Três cançoes de Tom Jobim*, p. 49.

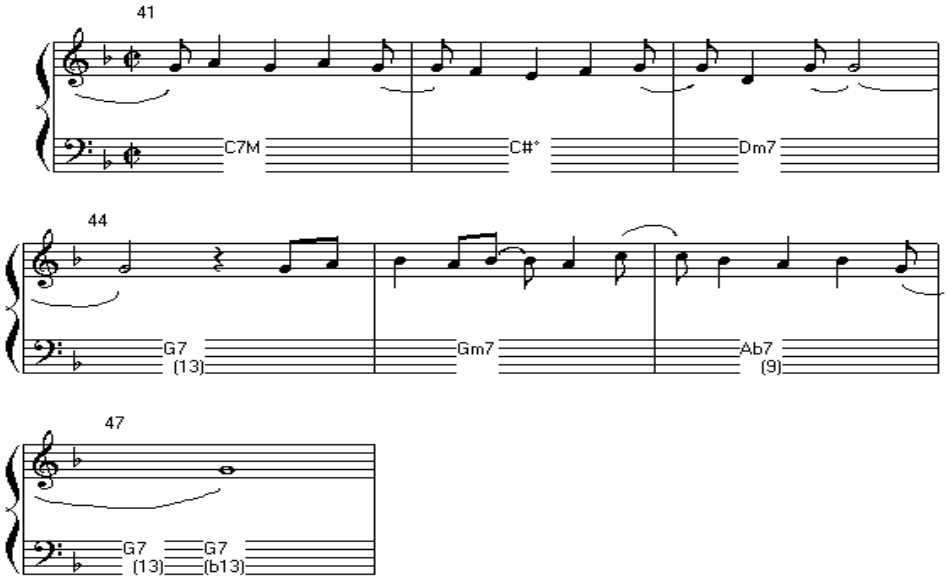
une certaine ironie la femme aimée, qui est pourtant leur principal centre d'intérêt : une femme qui ne possède pas de sensibilité musicale n'est plus capable d'aimer. Nous pouvons parler ainsi d'un effet de l'art figuratif où la musique se mêle avec un acte de l'imaginaire théâtral. La musique est tendue, mais sans prétendre à la complexité. La mélodie est simple, mais pas l'harmonie. Les rapports, mêmes lointains, entre Jobim, Mendonça et Villa-Lobos sont bien présents dans *Desafinado*. Mendonça a été l'élève de Villa-Lobos quelques années avant la conception de la pièce[180], et il est probable que l'influence du grand compositeur touche légèrement Jobim. Dans *Desafinado*, cette influence ne se trouve pas nécessairement dans les éléments musicaux, mais plutôt dans l'intention d'innover et d'oser de nouvelles thématiques. Cela n'apparaît pas dans *Desafinado*, mais Villa-Lobos inspire Jobim dans d'autres domaines, comme par exemple le folklore brésilien au nationalisme exacerbé, qui ressort dans bon nombre d'autres compositions.

La deuxième partie est brève, seulement dix mesures. La transition vers la troisième partie contient les mêmes caractéristiques que le début de la deuxième. Le thème commence en Fa majeur dans la première partie, La majeur dans la deuxième, et Do majeur dans la troisième. Les sauts de modulation respectent les intervalles de tierce majeure dans le premier cas, et de tierce mineure dans le deuxième. La dernière partie est la plus courte, avec sept mesures au total. C'est là que Jobim et Mendonça prennent courage et révèlent l'ingratitude de la femme aimée. La mélodie est légère, mais dissonante. Par rapport à l'harmonie, elle flotte dans la progression. Les racines harmoniques sont omniprésentes, mais en même temps éloignées, reflet d'une tension produite par la relation basse-mélodie : b9 et 11.

---

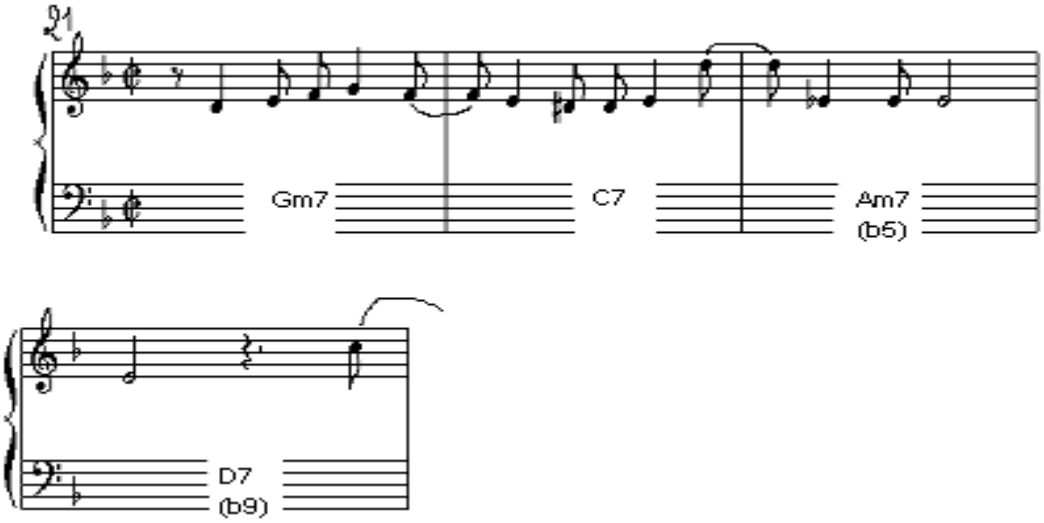
[180] Cf. CAMARA, Marcelo, *Caminhos Cruzados : A vida e a musica de Newton Mendonça*, Rio de Janeiro : Mauad, 2001, 155 p., p.46.

Desafinado, ex. 7, mesures 41 à 47 :



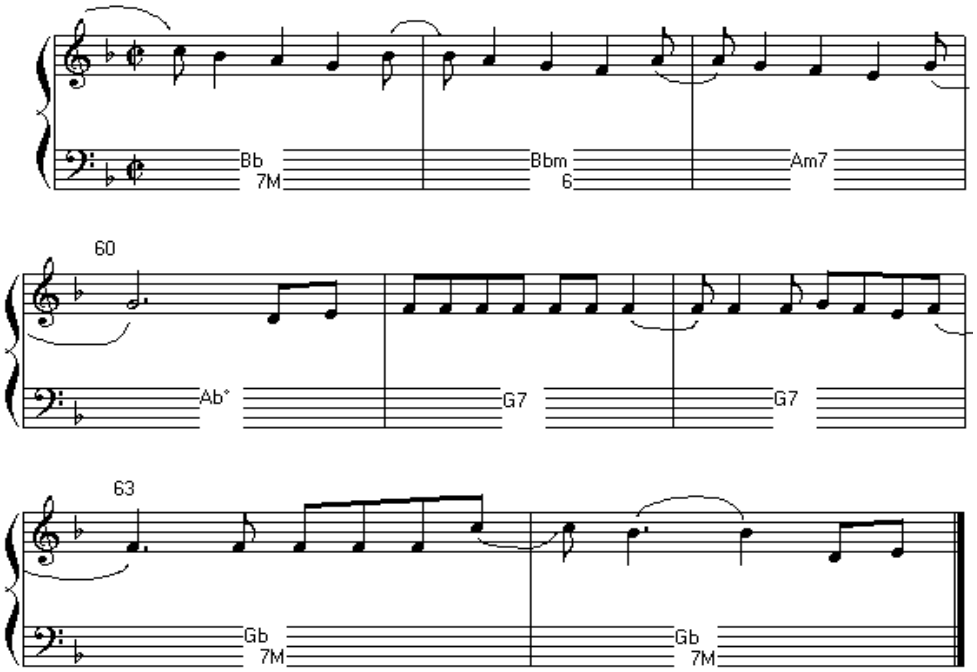
La progression mélodique qui commence à la mesure 53, et s'achève à la mesure 56, est un exemple de chromatisme descendant mélodique qui va constituer un passage vers la conclusion du thème. C'est une progression et une répétition du motif mélodique qui apparaît aussi dans la mesure 21, mais qui se termine autrement, en raison d'une finalité différente.

Desafinado, ex. 08, mesures 21 à 24 :



La pièce se termine par le retour de la première partie ; les ensembles harmoniques et mélodiques sont identiques jusqu'à l'arrivée d'un accord de Si Bémol Majeur : c'est l'enchaînement de la progression finale, avec une descente chromatique de l'harmonie et de la ligne de basse jusqu'à l'arrivée de l'accord de sixte napolitaine Gb7M, mesure 63.

Desafinado, ex. 9, mesures 57 à 64

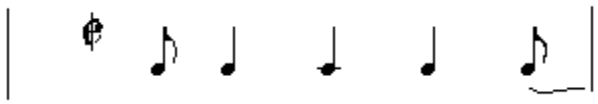


La progression finale du thème (mesures 65 au 68), termine avec une cadence parfaite sur l'accord de F6.

4.4.3. Constitutions et développements rythmiques :

La rythmique de *Desafinado* présente des caractéristiques minimalistes. Dans un total de soixante-sept mesures, trente-trois se répètent identiquement, avec le même motif rythmique.

Ex.10



L'intention et le choix des compositeurs reflètent leur inquiétude de faire une chanson difficile au niveau de l'harmonie et de la mélodie ; indirectement, ils laissent toutefois la rythmique plus linéaire. Les répétitions produisent un effet de transe, tant pour l'auditeur que pour l'interprète. Il n'existe aucune relation directe entre Jobim et les compositeurs minimalistes ; on peut simplement postuler une influence inconsciente de ce style de musique sur lui. Jobim est méticuleux quant à son répertoire rythmique. Il accepte la simplicité, mais s'allie d'autre part avec la complexité. Dans l'ensemble, les répétitions de la thématique sont guidées seulement par la mélodie. Le rôle de la rythmique est d'équilibrer l'ensemble des éléments musicaux. Le motif rythmique suivant de syncope (ex. 11), est d'une certaine façon le complément et parfois la réponse du premier.

Ex. 11

Après avoir construit plusieurs motifs qui se répètent, le constat du lien entre repos mélodique et repos rythmique est une évidence. Ces repos sont utilisés comme une espèce d'embuscade, par laquelle les chanteurs pourront s'éloigner du centre tonal. Alors, au moment de commencer la phrase suivante, il y aura une rupture de la thématique mélodique. Les surprises mélodiques sont associées à la simplicité de la rythmique.

L'utilisation de syncopes deviendra une caractéristique omniprésente dans l'œuvre de Jobim. Dans la musique populaire brésilienne, plusieurs compositeurs antérieurs à celui-ci ont utilisé ce même procédé. Caymmi, dans *Doralice*, utilise de manière originale la syncope (ex. 12) malgré ses répétitions dans toute l'œuvre.

Doralice, Ex. 12 :

Si *Doralice* a des caractéristiques qui ressemblent à *Desafinado* par quelques motifs rythmiques, l'intention et le but de l'utilisation de ces deux chansons sont différents. *Doralice* possède une complexité mélodique, mais pas harmonique. De plus, la rythmique s'y produit d'une façon plus homogène, en pleine interaction avec la structure générale. En revanche, dans *Desafinado*, la conception de la rythmique est simple. La complexité se produit dans la superposition de l'harmonie et de la mélodie. Les variations d'ordre intervallaire résultent de variations mélodiques, comme des changements de direction, des inversions ou des changements de hauteur. La rythmique a pour rôle d'équilibrer l'ensemble, elle est donc d'une extrême importance.

4.4.4. Analyse du texte

Dans *Desafinado,* les paroliers Jobim et Mendonça mélangent deux thématiques différentes. Malgré la distance qui les sépare, qui sépare l'ironie de l'amour, leur union se fait en l'œuvre d'une façon intelligente et sophistiquée. Intelligente, car les compositeurs mélangent l'alchimie du texte et de la musique avec un certain sarcasme. A l'époque à laquelle est née *Desafinado* - en 1958 - les thématiques les plus courantes étaient la tragédie amoureuse, la trahison et la femme adultère. D'une certaine manière, *Desafinado* est à l'opposé de toutes les thématiques des compositeurs de musique populaire brésilienne des décennies 1920, 1930, 1940 et 1950. La première phrase exprime un sentiment de désespoir par lequel les auteurs implorent la réciprocité amoureuse de la femme à laquelle ils s'adressent. *Se você disser que eu desafino amor*.[181] La continuité de tout le texte est construite en réponse à cette première phrase. La tendance des compositeurs à une certaine nostalgie s'achèvera avec la première partie. Puisque c'est ensemble que Jobim et Mendonça font la musique et les paroles, le texte contient des particularités issues de chacune de leurs personnalités. Néanmoins, certaines phrases reflètent des réalités propres à chaque auteur. Le caractère timide de Mendonça, presque malade, exprime une inquiétude ironique mêlée à un sentiment de défaite. En tant que parolier de l'œuvre, Jobim tient un discours différent. Sa participation dans le texte est présentée d'une façon directe et discrète. L'exemple le plus

[181] Trad. *« Si tu dis que je désaccorde, mon amour. »*

caractéristique de Jobim est la première phrase de la deuxième partie. Tandis que dans la première la thématique est basée sur l'ironie, *Só privilegiados têm ouvido igual ao seu, eu possuo apenas o que deus me deu*[182], la deuxième partie est une réponse intelligente à la première. L'esthétique de l'époque est mise en question. *Que isso é bossa nova, que isso é muito natural*.[183]

Le travail réciproque de Jobim et Mendonça se poursuit dans leur conception de la deuxième partie. La continuation de la première phrase est abordée d'une façon à hypnotiser l'auditeur. L'argument de la deuxième partie est le fait d'éprouver de l'espoir pour quelque chose ou quelqu'un, sans exprimer de sentiment d'humiliation. En disant que mêmes les « désaccordés » ont un cœur, les auteurs fournissent une explication quant au fait que ces derniers sont capables d'exprimer quelque chose.

> *« J'ai fait cette samba Desafinado pour prendre la défense d'une personne qui ne chantait pas juste et dont la petite amie lui disait : « Tu chantes complètement faux ». C'est donc une chanson qui défend l'amateur : amateur dans le sens de celui qui aime. »*[184]

Desafinado, en fait, est à la fois une protestation et une déclaration d'amour, ayant l'esthétique pour sujet principal. La protestation se fait aussi en faveur d'une ouverture esthétique. L'œuvre a été enregistrée plus de cent fois, en portugais, en anglais et en espagnol, ainsi que par les orchestres symphoniques de Boston et de New York ; si les paroles et la musique sont nées ensemble, les compositeurs s'intéressèrent toutefois plus au texte en donnant la priorité aux paroles ; indirectement et instinctivement, ils composèrent une pièce originale, même si les influences sont vastes, et si les ressemblances existent.

L'art de Jobim exprime une image et une ambiance abstraites. L'auditeur peut éprouver des sensations bien différentes à l'écoute de *Desafinado*. C'est une œuvre singulière, en ce qu'elle peut toucher l'auditeur au plus profond de son imaginaire, ce qui lui permet de plonger dans la poésie. Au niveau des idées, les vers mélangent le positif, le négatif et le neutre. Il est aussi important de relever les contextes de l'époque à laquelle l'œuvre a été créée. La pièce est une des premières à altérer radicalement la thématique en vogue du

---

[182] Seuls les privilégiés ont une oreille comme la tienne, je possède seulement ce que Dieu m'a donné.
[183] Que ceci est de la bossa nova, que ceci est très naturel.
[184] Interview avec Jobim. Source et traduction sur Internet. www.dianagoulart.pro.br

moment. Actuellement, l'œuvre est considérée, dans la langue portugaise, comme un bon exemple d'œuvre travaillée, du fait de sa grande profondeur poétique. Le rôle de la pièce est d'éclairer les chemins de la chanson brésilienne, car elle alimente les rêves des chanteurs amateurs et professionnels.

4.4.5. Considérations finales

Desafinado est une œuvre qui tient une place de choix dans la musique populaire brésilienne. Elle constitue un pas important dans le sens d'une élaboration et sophistication au sens de la musique populaire brésilienne. Jobim, sans le vouloir, compose un chef d'œuvre qui sera exécuté aux quatre coins du monde. L'analyse a pour but de faire comprendre chaque pas effectué par le compositeur. Chaque étape de la chanson est un piège, avec ses difficultés d'interprétation. L'idée de faire une chanson dissonante est étroitement liée à la nouvelle tendance moderniste, et cela confirme le caractère anthropophagique du compositeur. Les intervalles de quinte altérée, les tensions harmoniques et les sauts de grands intervalles rendent la pièce difficile à comprendre à la première écoute. De plus, la complexité de l'harmonie fait se confondre les repères de base, plongeant les musiciens et l'auditeur dans une autre dimension esthétique. Jobim innove dans la musique de son époque, grâce à ses recherches dans les différents styles de la musique occidentale, comme le jazz. Néanmoins, son attachement à la tradition au sein de la musique populaire est respecté d'une manière authentique.

Desafinado a été jouée pour la première fois par ses compositeurs, dans les clubs nocturnes et les boîtes de nuit de Rio de Janeiro, au premier semestre de 1958. Pour quelques-uns, écouter la pièce fut un choc en raison de sa complexité. Heureusement, elle avait un public qui l'appréciait. João Gilberto, le premier à l'enregistrer, est le principal protagoniste de son succès. A travers sa sublime musicalité, ses interprétations gagnent en popularité, malgré la complexité de l'œuvre. Il a simplement osé l'interpréter naturellement en valorisant les étapes les plus pénibles.

Comme nous l'avons vu, l'essence moderniste est présente dans le langage compositionnel de Jobim. Mais c'est dans les arrangements que les éléments de cette essence sont les plus explicites. Et c'est justement dans le prochain chapitre que nous allons pouvoir vérifier le rôle des arrangements dans notre problématique.

Chapitre 5

5. Analyse des arrangements de Jobim

5.1. Introduction à la méthodologie analytique

L'analyse des arrangements de Jobim a pour objectif une meilleure compréhension de la problématique générale de notre thèse, la modernité brésilienne enracinée dans le mouvement anthropophagique.[185] L'idée que l'arrangement peut contribuer à former l'identité musicale contribue à approfondir l'analyse des œuvres, tout en soulignant le rôle essentiel dans l'ensemble du discours musical, tant dans la démarche de Jobim que dans celle de plusieurs de ses contemporains. Nous allons analyser les arrangements faits par Jobim lui-même mais aussi par Claus Ogerman, son arrangeur préféré.[186] Cette préférence s'explique par la faculté d'adaptation de l'arrangeur, mais aussi sa participation créative. Nous faisons allusion à la façon dont Ogerman a travaillé avec Jobim dans ses premiers disques ; après avoir suivi les directives du compositeur dans la plupart des cas, il modifie petit à petit sa manière d'arranger les musiques de Jobim, tout en gardant à l'esprit le processus de création de l'œuvre. Notre recherche tend à une compréhension de l'œuvre dans son unité, en établissant l'importance des arrangements dans la problématique générale, celle de l'anthropophagie.

Nous irons, dans le topique suivant, vous démontrer notre stratégie pour pouvoir arriver à notre objectif, qui sera de trouver à travers nos analyses dans ce chapitre les éléments étrangers à cette musique et qui fera impérativement, à partir de cette époque, partie d'une nouvelle idée musicale qui sera adoptée dans le vaste répertoire populaire de constitution innovatrice, celle de nouvelles harmonies, mélodies et d'empreints rythmiques d'autres cultures.

---

[185] Cf. AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas,* São Paulo : Martins, 1970, 197 p.
[186] Cf. DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical,* Master II, Brasilia : Universidade de Brasilia, 2010, p. 01.

5.1.1. Les objectifs analytiques :

a. Approfondir la compréhension de l'œuvre de Jobim dans sa démarche compositionnelle orchestrale en parallèle à notre problématique, celle de l'anthropophagie.

b. Développer le concept d'anthropophagie *Jobinienne* dans les arrangements. L'objectif intrinsèque des analyses sera justement de montrer les cristallisations[187] d'éléments musicaux étrangers à la musique de Jobim.

c. Les outils techniques utilisés dans cette démarche seront quelquefois les mêmes utilisés dans le chapitre antérieur dans « question de méthode ».

d. L'analyse sera faite en grande partie à travers des enregistrements de Tom Jobim concernant l'arrangement analysé.

Nous allons analyser le travail orchestral (arrangements) de Jobim, mais aussi le travail d'équipe qu'il développe avec l'autre arrangeur, l'allemand Claus Ogerman. D'après quelques témoignages de proches de Jobim, le compositeur, même fort capable d'écrire ses arrangements, ne le faisait pas par pure paresse.[188] Mais cette même paresse va lui imposer les idées concernant les arrangements de Claus Ogerman, car grande partie des choix de l'arrangeur allemand est le fruit des idées initiales de Jobim. Deux étapes séparent la participation de Claus Ogerman avec Jobim. La première, qui se déroule dans les années 1960, plus précisément en 1966, se caractérise par une phase commerciale, avec les standards mondialement connu comme *Desafinado, The girl from Ipanema, One note samba,* entre autres, enregistrés par Frank Sinatra, Jobim et plusieurs autres de la même époque ou pas ; et l'autre étape plus artistique, dans les années 1970, comprenant des compositions comme *Saudades do Brasil, Matita perê, Urubu, Wave,* etc, avec des influences plus latentes de la musique savante de Heitor Villa-Lobos, Debussy, Ravel et d'autres compositeurs savants. Cette étape plus artistique a été financée par Jobim, sans l'influence de l'industrie de disques, ce qui lui a donné la possibilité de plus de liberté dans sa conception créative. Nous allons

---

[187] Nous entendons par le mot « cristallisation » l'apparition dans la musique de Jobim de passages musicaux d'autres compositeurs, mais qui seront intégrés fidèlement à l'identité musicale du compositeur et conséquemment à l'identité musicale brésilienne.

[188] D'après Chico Buarque et Dori Caymmi, in DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical,* Master II, Brasilia : Universidade de Brasilia, 2010, p. 03.

développer dans les topiques suivants la façon dont Jobim mélange dans sa musique les influences des compositeurs savants avec des genres typiquement populaires brésiliens.

5.1.2. Transmission de langages

D'après Reily[189] l'influence de Debussy sur Jobim s'est faite par l'intermédiaire de Heitor Villa-Lobos, car celui-ci a lui-même subi une forte influence du compositeur français au début du siècle dernier. Le fait que Jobim soit un compositeur qui a suivi la tradition musicale de son pays, y compris évidemment de son grand maître Villa-Lobos qu'il incorpore dans partie de son processus compositionnel - le modalisme, les accords altérés, les dissonances non résolues et le parallélisme -, est un fort argument pour pouvoir affirmer tel fait.[190]

Le concept d'arrangement n'est ni consensuel ni monolithique et sa conception actuelle dans la musique populaire brésilienne possède deux notions basiques : l'arrangement est inhérent à toute exécution en musique populaire et il peut-être considéré que l'ensemble est déjà établi avant d'être exécuté ou improvisé[191] ; car au lieu d'entendre l'arrangement comme une activité musicale indépendante de la conception d'une œuvre, il peut-être compris comme un processus inhérent à la pensée compositionnelle qui l'entoure, même si joué dans des circonstances précises dans un annoncé sonore. L'ensemble de l'écoute sera donc fondamentale pour pouvoir apercevoir telle démarche du compositeur et telle démarche de l'arrangeur. La partition complète de l'œuvre reste un outil important pour comprendre la logique compositionnelle, mais l'outil de l'écoute sera, dans ce cas, encore plus important, puisqu'une fois que nous comprendrons la logique mélodique ou harmonique (ou les deux), le trait caractéristique essentiel de l'œuvre et l'élucidation des différentes étapes de la composition seront plus définis, et nous pourrons ainsi définir, comprendre et analyser la démarche créative de l'arrangeur. Et c'est avec cette définition que nous allons discerner une

---

[189] Suzel Ana Reily, docteur en anthropologie sociale par l'université de S Paulo et maître en ethnomusicologie par *Indiana university*.
[190] Cf. Suzel Ana Reily in DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical*, Master II, Brasilia : Universidade de Brasilia, 2010, p. 10.
[191] Ibid, p. 17.

partie de nos analyses ; ainsi, elles seront fondées sur l'écoute. Néanmoins, l'écriture va nous servir comme source de comparaison scientifique.

Une partie de la documentation musicale a été obtenue à l'institut Antônio Carlos Jobim, à Rio de Janeiro. L'institut possède 736 manuscrits originaux écrits par Jobim ainsi que par d'autres arrangeurs. Parmi les arrangements écrits par Jobim, la bibliothèque de l'institut possède : des brouillons inachevés, des partitions pour piano et grand orchestre, et la grille avec la mélodie écrite en clé de sol et de fa. Notre approche analytique est fondée, dans ce chapitre, sur une possibilité d'entendre et de faire comprendre les fonctions des effets musicaux issues du résultat des arrangements ; et pour cela, l'analyse se fera dans l'arrangement : mélodie, harmonie, rythme et timbre. Car nous allons avoir une compréhension holistique de la pièce en question. Dans nos analyses de la composition en soi, les arrangements ne sont pas analysés en raison du manque d'intérêt scientifique, dû au choix de la problématique.

5.1.3. Méthode complémentaire.

Notre choix par rapport aux pièces qui seront analysées dans ce chapitre a comme argumentation scientifique l'élaboration propre à notre problématique, celle de l'anthropophagie. Ces pièces ont étaient arrangées entre les années 1950, 1960 et 1970. Pour la réalisation de ces analyses, l'utilisation de certains outils méthodologiques a été nécessaire et nous les avons par conséquent adaptés à nos directives, de façon à produire des procédés propres à l'objectif de la recherche. Logiquement, l'analyse traditionnelle reste infiniment limitée aux enjeux scientifiques de notre démarche. Pour l'obtention d'une focalisation spécifique à notre recherche, nous allons impérativement solliciter l'appui scientifique de méthodes spécifiques de construction, d'analyses et d'interprétation d'arrangements propres à la musique moderne populaire. Nous apprécions particulièrement l'approche de ces méthodes[192]. Ainsi nous pouvons visualiser avec plus de clarté les éléments essentiels à notre

[192] GUEST, Ian, *Arranjo – Método prático* – Vol 1, 2 e 3, Rio de Janeiro : Editora Lumiar, 2ª . edição, 1996. CHEDIAK, Almir, *Hamonia e Improvisação*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1986, 355 p.

recherche qui sont dans chaque arrangement analysé. Nous ajouterons une interprétation phénoménologique dans nos analyses.

Dans le topique suivant, nous allons lister et aborder quelques termes spécifiques de la pratique d'arrangement, simplement pour une meilleure compréhension de nos analyses. Ces techniques et terminologies font partie du quotidien de l'arrangeur de musique populaire et de certains de musique savante. Nous allons écrire ces exemples et procédés techniques et aussi nous allons expliquer brièvement ces procédés afin d'approfondir la compréhension de nos lecteurs, spécialistes ou pas d'arrangements.[193]

5.1.4. Terminologie utilisée dans les techniques d'arrangements

Nous allons désigner certaines terminologies qui seront utiles pour la compréhension des analyses du style *jobinien* de créer ses arrangements. Ces techniques sont importantes car elles sont intrinsèquement liées à la problématique de cette recherche. Ces éléments qui suivront dans les topiques suivants sont les fruits de la veine anthropophagique de Jobim, car tous ces éléments ont été déjà joués dans certaines pièces de Heitor Villa-Lobos.

Bloc ou grappe : texture formée par différentes notes, jouées sous forme d'accord ou agrégats homorythmiques. L'enchaînement de grappes générales, le *voicing*, la note supérieure de chaque grappe constituant généralement la note de la mélodie. Généralement la partie mélodique.

Ex. 1 Grappes :

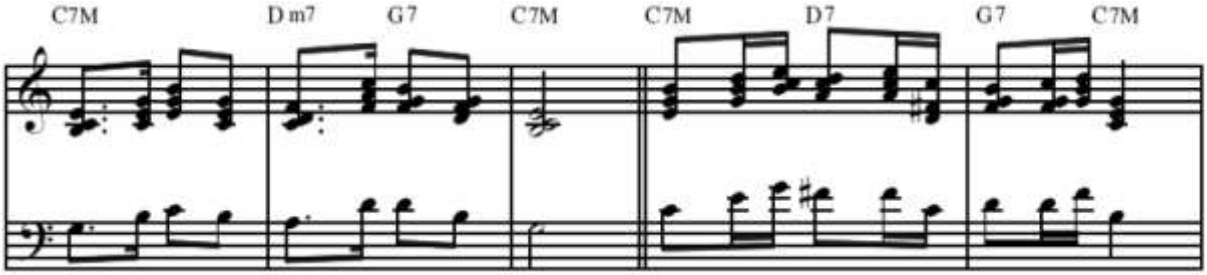
[193] Méthode analytique déjà utilisées par Duarte dans des recherches d'analyses et constructions des arrangements. Elle est aussi présentée et utilisée dans notre thèse, ainsi que quelques exemples musicaux. La source est dans la dissertation de master de DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical*, Master II, Brasilia : Universidade de Brasilia, 2010, 121 p.

Les voix ou *voicing* : la façon dont les notes des grappes sont distribuées, issues généralement des principales notes d'un accord, est appelée *voicing.* La procédure de création de *voicing* laisse un certain nombre de possibilités. Et les arrangeurs peuvent s'orienter par les méthodes, voire les particularités de chaque artiste.

Nous allons discerner les techniques d'arrangements que Jobim a fréquemment utilisées dans ses compositions au cours de sa vie.

Position fermée[194] : Elle concerne les différents renversements d'un même accord. Dans notre exemple, chaque accord évolue entre une seule ou quatre positions. Le *voicing* concerne le déplacement de notes d'un même accord, d'une position à une autre. Par exemple, les quatre positions du premier accord (C7M) entraînent un *voicing* qui déplace chaque élément d'une fois à l'autre.

Ex. 02 :

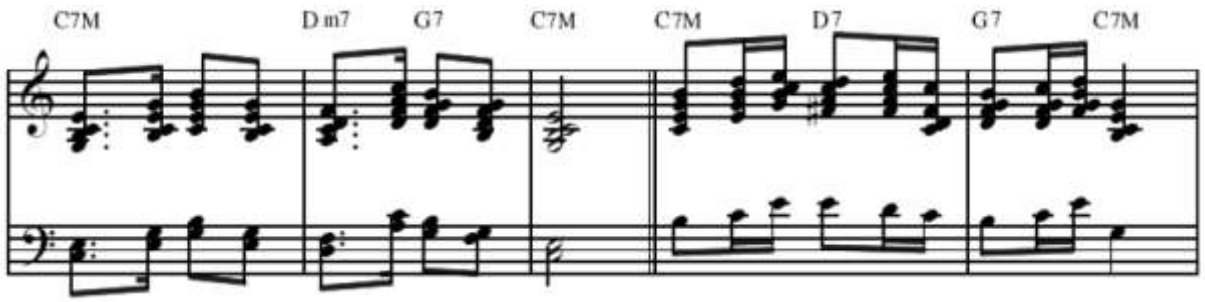


La grappe en position fermée contient un minimum de quatre notes. A partir de la cinquième, les voix seront naturellement doublées en octaves à partir de la première note en

[194] Nous comptons ici les notes à partir du bas. Pour le premier accord, Sol (1ère note), Si (2ème note), Do (3ème note) et Mi (4ème note).

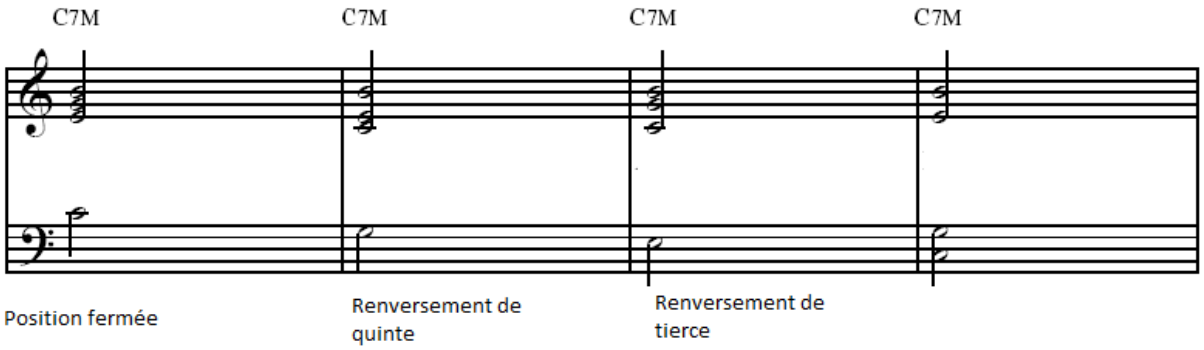
question. Le remplacement de la note qui sera doublée en octave peut se faire aussi par une note étrangère à l'accord, dans le cas où la note mélodique lui appartient. Le contraire peut se produire avec la même procédé.

Ex. 03 :



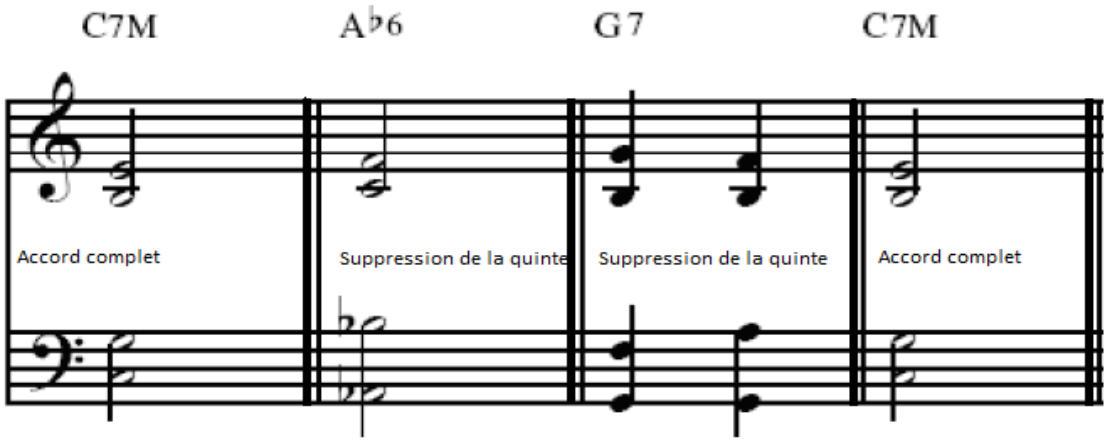
Position ouverte : La position ouverte est présente quand une ou plusieurs notes de la grappe fermée, pas la mélodie, sont exécutées une octave plus bas, à la place de l'octave correspondante. Nous pouvons les considérer comme des renversements, avec la fondamentale, la tierce ou la quinte dans la basse. Il y a position ouverte lorsque les notes extrêmes de l'accord ne forment pas doublure entre elles. On peut utiliser bien sûr tous les renversements.

Ex. 04 :



Position éparpillée[195] : C'est une libre distribution des voix de la grappe. Néanmoins, certains critères sont caractéristiques de cette position : la note la plus basse de la grappe est la fondamentale de l'accord, et la plus élevée de la section doit correspondre à la mélodie de la grappe. Dans cette même grappe il peut arriver aussi d'y avoir des notes de tensions.[196] Cette technique est souvent utilisée pour l'élaboration de grappes avec des notes longues, qui se promènent dans un élargissement d'harmonies lointaines.

Ex. 05 :



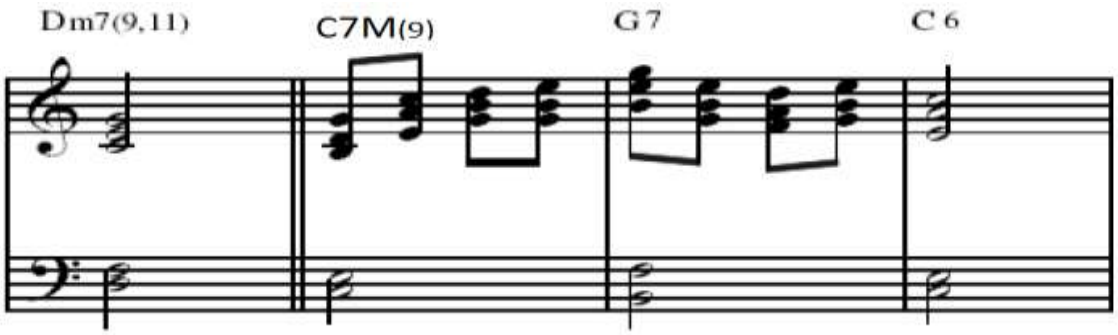
Lorsqu'il est difficile de faire entendre toutes les notes de l'accord, ce sont les tierces et les septièmes qui restent. La fondamentale et surtout la quinte, sont les notes que l'on peut supprimer le plus naturellement.[197]

Le *voicing* de l'exemple 06 se constitue d'une structure supérieure composée de triades formant des tensions avec les basses énoncées en valeur plus longues. L'effet harmonique est riche en raison du changement de triades qui entraîne un changement de couleurs.

---

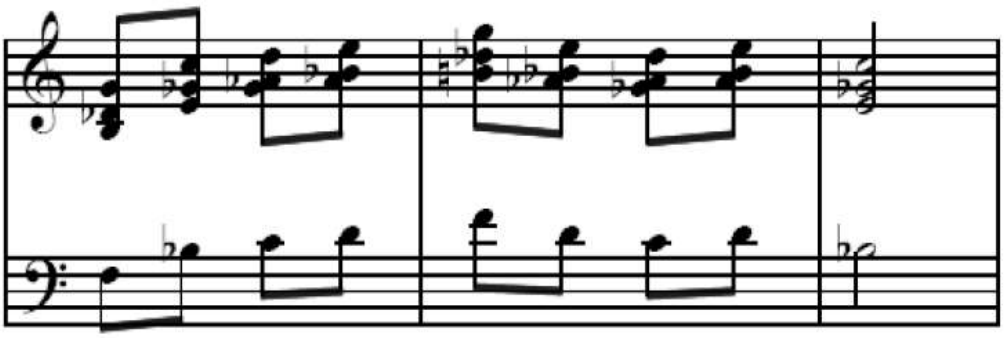
[195] En portugais *posição espalhada.*
[196] 9e, 11e, 13e, etc.
[197] En raison des vibrations harmoniques qui résultent la fondamentale en quinte. Après commence le cycle d'apparitions de tensions.

Ex. 06 :



Il est possible de maintenir l'idée d'une harmonie continue malgré d'importantes mutations dans les intervalles de la grappe (ex. 07), que l'on garde de façon plus au moins stricte dans cette harmonie.

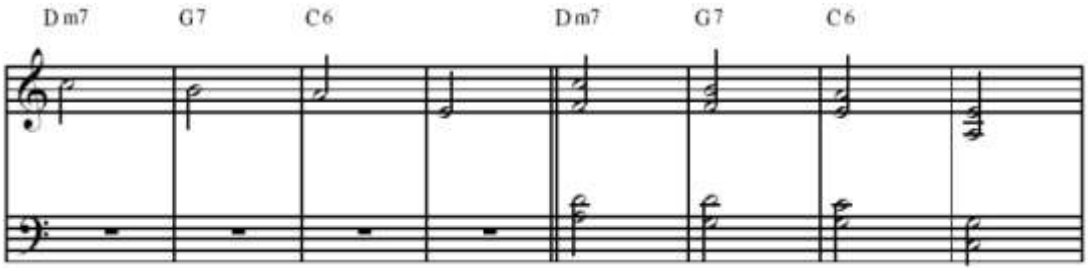
Ex. 07 :



Mélodie active et passive :

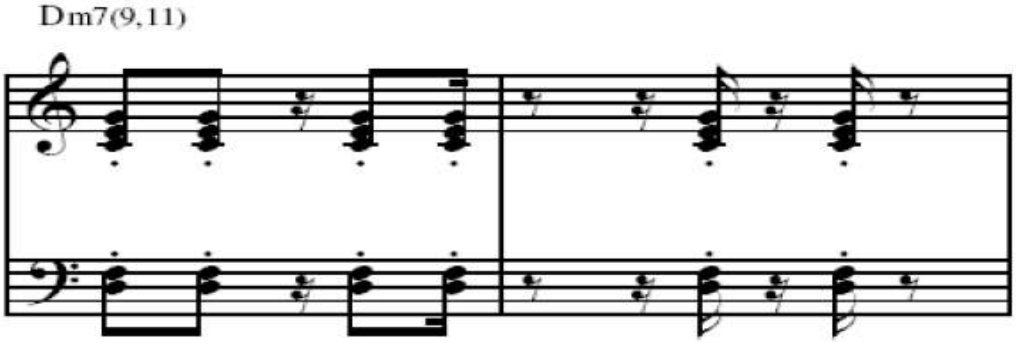
La première s'affirme par elle-même se passant d'harmonie. L'autre a un caractère de réponse, moins mouvementé de par son rôle de partie harmonique (ex. 08).

Ex. 08 :



Mélodie percussive : Son caractère est purement rythmique, sans autre mouvement, ce qui va également accentuer son rôle harmonique tout en insistant sur cette position de la grappe (ex 09).

Ex. 09 :

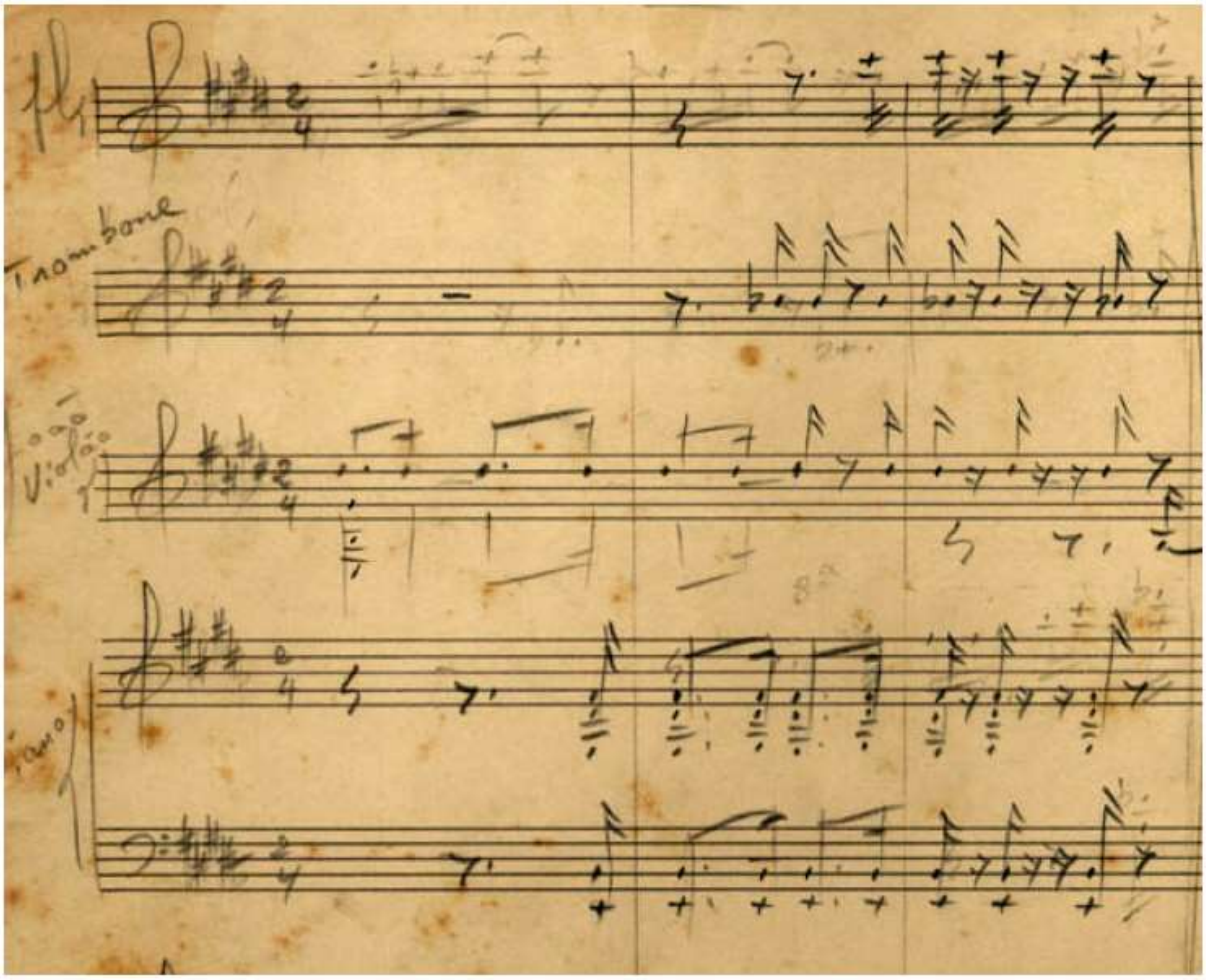


5.2. *Desafinado :* symbole de l'anthropophagie

L'instrumentation utilisée par Jobim pour le premier enregistrement de *Desafinado*[198] contient, pour les couleurs : flûte, trombone, violons et violoncelles, et pour la section rythmique-harmonique : guitare, piano, basse et batterie.[199] Nous pouvons avoir une idée de l'écriture de Jobim et de son choix introductoire de la pièce concernant les instruments dans l'exemple suivant (ex.10). Il fait partie de manuscrits originaux écrits par Jobim.[200] Dans ces premières mesures, nous constatons des notes pédales (mi et si grave), des contrechants passifs et une intention harmonique qui colore le fond musical. Jobim donne une grande importance aux timbres dans son arrangement. Son intention sera aussi de minimiser le poids orchestral, en valorisant la section rythmique-harmonique, surtout le jeu de la guitare, propre à la bossa nova. Voici une cristallisation des éléments modernistes, car l'arrangeur insère un langage propre du nouveau genre, en économisant l'ambiance orchestrale, minimisant ainsi la texture sonore. Quelques notes de tension sont ajoutées dans l'arrangement initial, comme la 9e majeure, la 11e augmentée et la 6e majeure.

Ex. 10 :

[198] Dans les albums « *Chega de saudade* » de João Gilberto en 1959 et « *A certain Mr. Jobim* » de Jobim en 1967.
[199] Ce choix est fort inspiré d'une partie des choix de Heitor Villa-Lobos qui aimait bien mélanger les sections de cordes avec quelques cuivres.
[200] Ces manuscrits des arrangements sont accessibles à travers l'institut Antônio Carlos Jobim, à Rio de Janeiro.

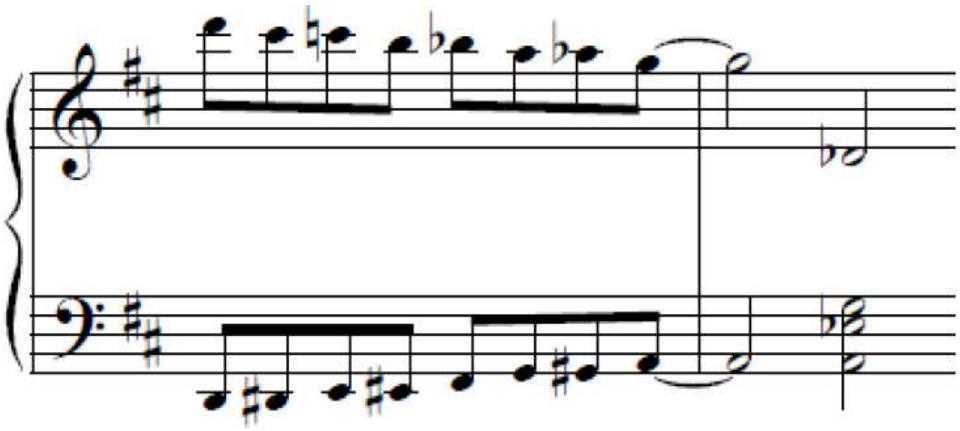


L'arrangement que Jobim a choisi pour *Desafinado* est caractéristiquement lié à la structure compositionnelle propre à la bossa nova. Cette façon est originale, car jusqu'ici, la musique populaire brésilienne possédait un autre profil.

Dans *Desafinado*, dans l'album *A certain Mr. Jobim*, la structure des arrangements évolue vers une approche plus approfondie dans l'idée orchestrale. Claus Ogerman fait un sort de relecture de l'idée originale de Jobim. Il est fidèle à la conception originale, néanmoins il va ajouter peu à peu sa façon d'écriture des arrangements. La proximité vers Villa-Lobos sera plus omniprésente, car l'arrangeur allemand maîtrise la technique et va absorber l'idée d'arrangeur-compositeur, et aller encore plus loin dans sa démarche transcriptrice initialement, et postérieurement, créative. L'introduction, dans ce dernier enregistrement, est fondée sur la section de flûtes, ce qui donne une intention de musique de chambre, mais qui tourne complètement au populaire avec l'entrée de la guitare et du trombone. Notons aussi dans cet enregistrement une intention de Jobim et Ogerman de respecter le silence. Ils

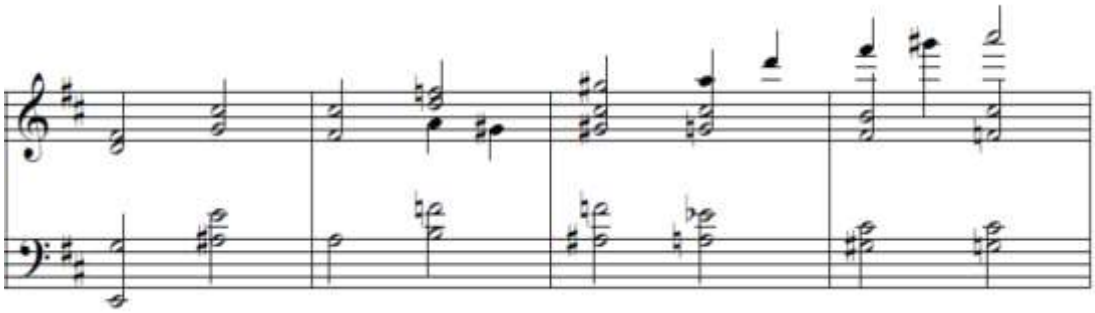
donnent de l'importance à une idée d'arrangement extrêmement légère, ce qui fait swinguer la section rythmique, avec le quartet guitare, batterie, piano et basse. La manière dont commencent les instruments est le point de départ de notre réflexion sur l'amplitude sonore et sur l'effet qu'elle provoque sur notre audition. Dans ces premières mesures introductoires (ex. 11), le violoncelle entre en unisson avec le violon. Le premier en montant d'une gamme et l'autre en descendant.

Ex. 11 :



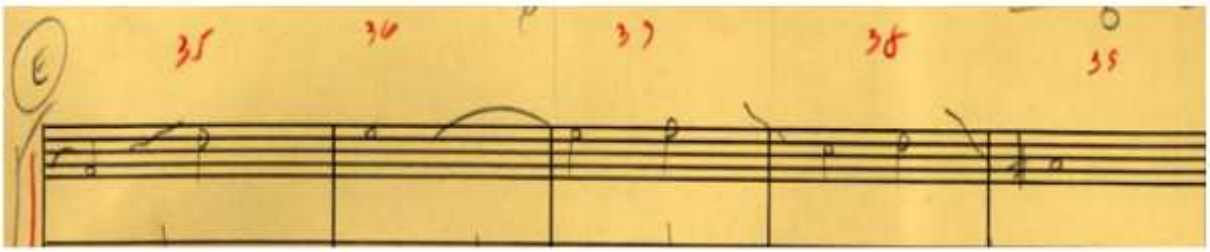
Dans ce passage, la position éparpillée est représentée dans la distribution suivante des voix : les violoncelles sont doublés avec les contrebasses. A partir de la sixième mesure, les flûtes sont ajoutées dans un renversement de tierces, qui sont suivies à leur tour par un renversement dans la section des cordes, avec les violons. L'introduction se termine avec, dans le fond sonore, une texture dense de caractère de musique de chambre. Là aussi, ex. 12, nous allons connecter ce passage au langage compositionnel de Villa-Lobos. Son influence a été majeure sur l'œuvre de Jobim, car lui-même a plusieurs fois assumé une telle interférence dans sa création.

Ex. 12 :



C’est une douce harmonisation que proportionne Jobim dans ce fond, pour la mélodie de l’introduction de la deuxième section de cordes. Néanmoins, ce fond harmonique possède une transmutation à l’autre monde ; le monde de ponts vers l’ineffable et l’incognoscible. La mélodie principale reste inaltérée. De la mesure 11 à 26 débutera une série de contrechants de réponse. L’apogée de cette série de contrechants se passera dans les mesures 33 à 39, avec la flûte et l’ensemble des violons. Et dans l’arrière-plan, la section de cordes avec des techniques bien variées dans l’alternance de position fermée, éparpillée et en renversement. Les grands sauts intervallaires dans la partie des flûtes marqueront ce passage, ex. 13.

Ex. 13 :



5.3. Aspects anthropophagiques : entre les modes octatonique, chromatique et polymodal

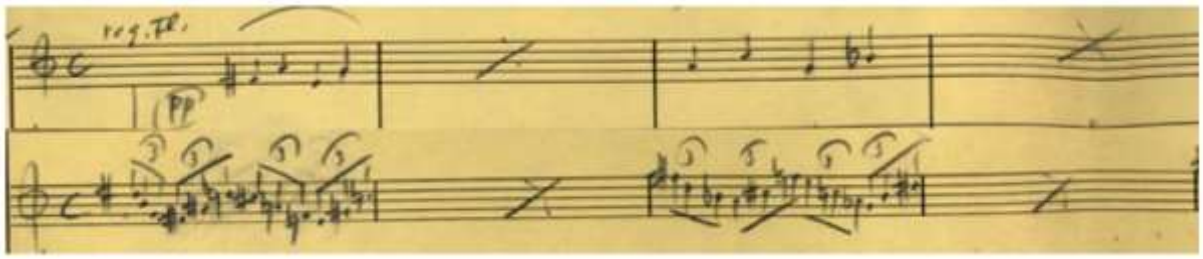
Les arrangements de Jobim possèdent beaucoup de richesse harmonique et mélodique à travers des mélodies secondaires et des enchaînements. Techniquement, cela peut engendrer une confusion dans l’identité de la composition. Les variantes orchestrales des arrangements sont intrinsèquement liées à la composition elle-même, et beaucoup de ces arrangements ont été considérés comme faisant presque partie de la composition, tellement ils ont été assimilés

par l'écoute. La composition, à travers ses éléments harmoniques et surtout mélodiques, va fournir à l'arrangeur des motifs, et des approches intervallaires retravaillées iront complémenter l'œuvre générale.

> *« Este material pode ser trabalhado de diversas maneiras : reutilização da articulação rítmica e da trajetória melódica de um motivo; inversão da trajetória melódica do motivo; referência à melodia principal por meio da utilização de uma mesma idéia escalar (por exemplo o cromatismo); reprodução da ambiência; do "clima" trazido pela melodia principal ou harmonia; aumentação ou diminuição da duração rítmica do motivo melódico, buscando contrastes."*[201]

Avec l'âge, Jobim va acquérir de l'expérience et par conséquent sa musique va avoir des éléments plus riches, plus complexes. Dans *Tempo do mar*[202], Jobim utilise - pour la conception des arrangements et du thème - la mélodie en mode octatonique, et l'harmonisation utilisée dans cette partie possède des accords augmentés (ex. 14).

Ex. 14 ***Tempo de mar*** :



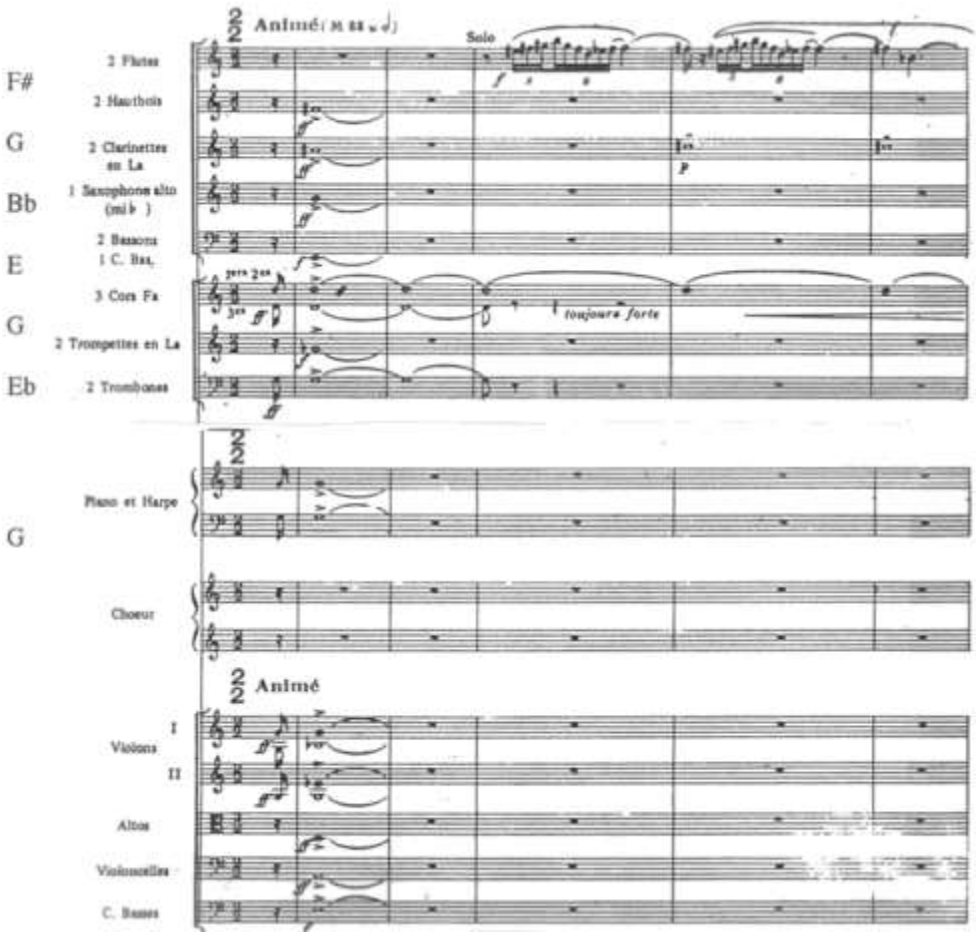
Nous constatons dans *Choros n°10* du compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos (ex. 15) une attitude compositionnelle pleine de similitudes. La manière d'organiser le modo dans

[201] Trad. Ce matériel peut être travaillé de plusieurs façons : réutilisation de l'articulation rythmique et de la trajectoire mélodique d'un motif; inversion de la trajectoire mélodique du motif ; référence à la mélodie principale à travers l'utilisation d'une même idée de gamme (par exemple le chromatisme) ; reproduction de l'ambiance amenée par la mélodie principale ou l'harmonie ; augmentation ou diminution de la durée rythmique du motif mélodique, en cherchant des contrastes. DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical*, Master II, Brasilia : Universidade de Brasilia, 2010, p. 92.

[202] Enregistré en 1973, dans l'album *Matita perê.*

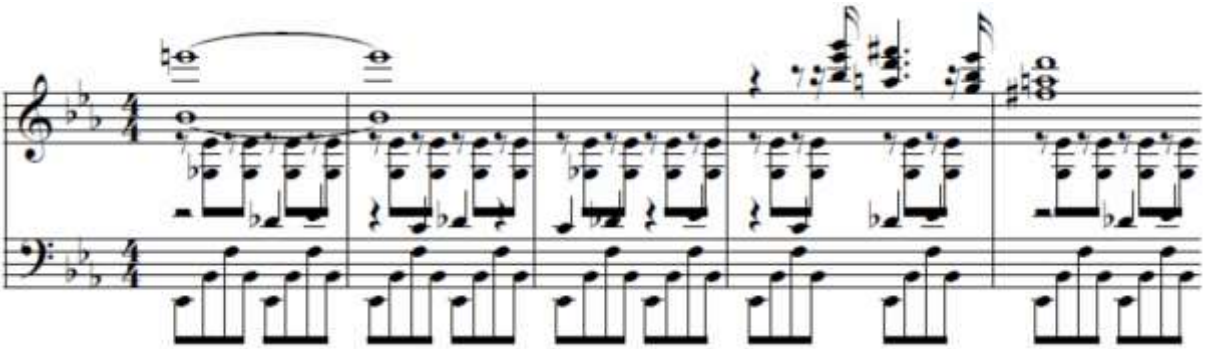
cette gamme, l'octatonique, est néanmoins propre à Villa-Lobos, mais Jobim va maîtriser cette façon, « à la brésilienne » de l'appliquer. La verve anthropophagique de Jobim est mise en évidence dans ce passage. Voici l'exemple de *Choros n°10.*

Ex. 15 ***Choros*** n° 10:



La conjecture de cristallisation du style anthropophagique de Tom Jobim est condensée dans deux de ses compositions, *Trem para Cordisburgo* et *Imagina.* Nous tracerons un parallèle stylistique avec une composition de Villa-Lobos, *Choros n°10.* Dans *Trem para Cordisburgo,* Jobim harmonise avec des centres modaux différents, le Mi Bémol myxolydien et le Mi Bémol dorien avec des notes étrangères à la gamme, comme le mi bécard. Nous avons ici une ambiance polymodale, résultat d'un savoir-faire étrange certes, mais dorénavant acceptable dans le domaine de la musique populaire.

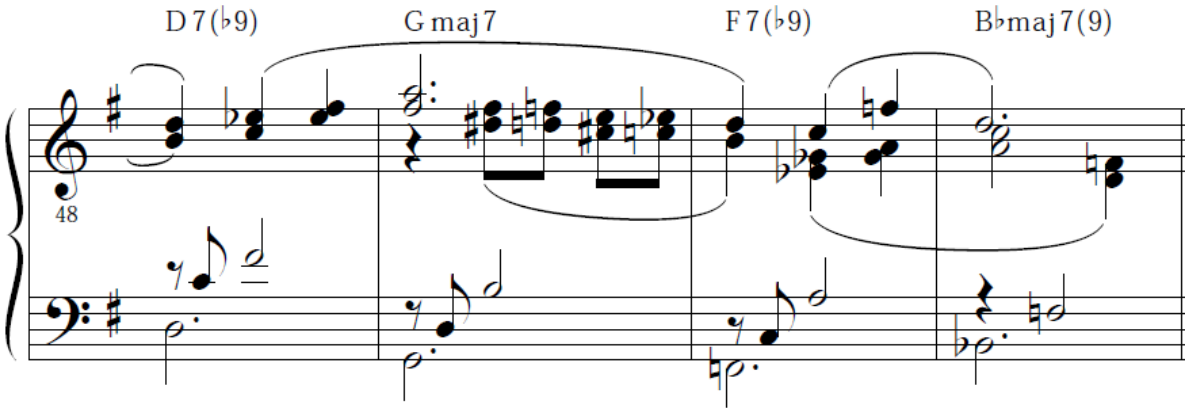
Ex. 16 ***Trem para Cordisburgo*** :



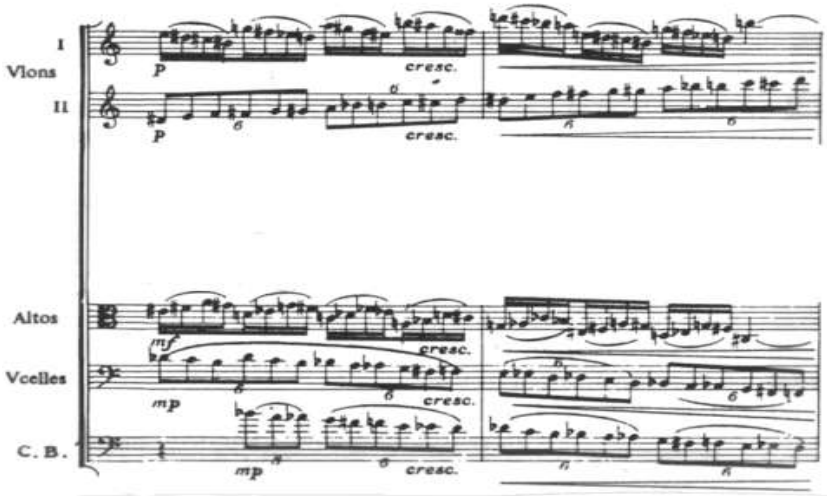
Dans *Imagina,* le contexte de notre problématique est centré sur les applications de la gamme chromatique. Cette façon de l'appliquer est établie comme forme riche : plusieurs éléments musicaux sont confrontés à un mélange inter-stylistique[203]. Dans nos exemples de richesse applicative de la gamme chromatique, nous allons citer quelques pièces qui contiennent évidemment la gamme chromatique, mais aussi la gamme pentatonique et la gamme octatonique. L'apparition, dans *Choros n° 10 (*ex. 18), de ces trois éléments - le chromatisme, le mode octatonique et la gamme pentatonique - est une approche déjà anthropophagique, car Villa-Lobos fait partie de la première génération de ce mouvement.[204] Dans Jobim, l'intention est moins complexe, néanmoins l'essence artistique du mouvement est présente (ex. 17).

Ex. 17 ***Imagina*** :

[203] Nous considérons cette singulière caractéristique comme un critère essentiel d'anthropophagie, car elle est liée naturellement à la condition anthropophagique.
[204] JARDIM, Gil, *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos : Bach e Stravisnky na obra do compositor,* Santana de Parnaíba, Philarmonia Brasileira, 2005, p. 23.



Ex. 18, ***Choros*** n°10 :



Toutes ces influences qui sont présentes dans la musique de Tom Jobim nous posent des questions pertinentes, à savoir en quoi et dans quelle mesure il implante dans sa musique toutes les nouvelles transformations. Ainsi, nous allons proposer une réflexion sur l'anthropophagie *jobinienne* à travers son imaginaire créatif. Cette synthèse servira de

complémentation et de compréhension à notre recherche présentée jusqu'ici. Cette réflexion a pour but d'éclaircir les principes de l'esthétique du créateur.

Chapitre 6

6. L'esthétique anthropophagique *Jobinienne*

6.1. Les arrangements

Les enregistrements de Jobim à partir des années 1960 prennent des formes différentes par rapport à ceux des années 1950. D'après nous, ce changement est dû aux arrangeurs qui commencent alors à travailler avec lui. Jobim développe son style d'arrangeur dans les années 1950, pour fuir les nuits de travail dans les boîtes enfumées.[205] Ses arrangements sont aussi synonymes de lyrisme. Ils ont un fort caractère mélodique, chantant.[206] La texture orchestrale n'était pas bien développée par Jobim, faute d'avoir de l'expérience en la matière. L'intérêt d'avoir un arrangement original ou réussi réside dans le fait qu'il transfigure le morceau. Par là même, il forge et fortifie son identité. Dès que Jobim arrive à décrocher un travail diurne, il l'accepte et s'en acquitte avec compétence, ce qui va lui ouvrir de précieuses portes dans le milieu des maisons de disques, soit comme musicien, soit comme compositeur, soit comme arrangeur. Les arrangements de Jobim ont une identité propre. Jobim avait une certaine distance à l'égard du métier d'arrangeur, en vertu de l'attention et du temps qu'il exige. Il va finalement s'engager dans cette voie, grâce à l'appui des maisons de disques, de certains arrangeurs de réputation mondiale - comme Claus Ogerman, son préféré, et Nelson Riddle, l'arrangeur de Frank Sinatra - ainsi que d'autres aux Etats-Unis et au Brésil. C'est pourquoi, à partir des années 1960, sa musique aura plus de couleurs, car Jobim va tirer profit des professionnels, en leur transmettant ses idées. La forte personnalité de Jobim allait imposer à d'autres créateurs son optique idéaliste, son style propre. Au début de leur collaboration, Ogerman, par exemple, travaille presque comme un transcripteur des idées de Jobim. Il va, soigneusement, être fidèle aux idées originales de Jobim, et les enrichir ensuite grâce à son expérience professionnelle. La sonorité des arrangements n'est plus la même que lorsque

[205] Dans le chapitre biographique du compositeur nous avons approfondi ce sujet. Jobim a été constamment malade à cause de ses travaux nocturnes. Une dizaine de boîtes de nuit ont accueilli le pianiste Jobim.
[206] DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim : Revelação e transfiguração da identidade da obra musical*, Master II, Brasília : Universidade de Brasília, 2010, p. 111.

Jobim assumait cette tâche lui-même. Néanmoins, le style de Jobim demeure fidèle à sa musique, bien qu'il s'agisse d'un autre arrangeur. Cela est vrai à l'exception des albums enregistrés avec Frank Sinatra, dont l'arrangeur, Nelson Riddle, était un représentant de l'école nord-américaine, différent d'Ogerman, Européen et porteur de cette culture musicale.

L'expansion de la profondeur artistique des arrangements de Jobim, au regard des critères anthropophagiques, s'explique également par le timbre de l'orchestre. Le choix de l'instrumentation est subtil. Par conséquence, il y a plus de densité dans la texture orchestrale. Le créateur, qu'il soit compositeur ou arrangeur, peut affiner ses intentions lorsqu'il dispose d'un orchestre susceptible de rendre toutes les subtilités de la palette sonore. Et c'est là que Jobim fait la différence dans le domaine de la composition. Sa façon de composer, avec des contrepoints et des fioritures va limiter le travail de l'arrangeur, si le choix prioritaire est de garder fidèlement l'identité du compositeur, car les intentions sont déjà bien présentes. Cette démarche a peut-être l'inconvénient d'imposer un certain cadre sonore à une partie du répertoire de cette époque. Mais, là, nous trouvons des paradoxes bien précis. Jobim sait que sa musique possède une essence « tropicale », mais son ouverture artistique l'incite à puiser dans des références musicales éloignées de sa culture, ce qui est propre au mouvement anthropophagique.

L'instrumentation utilisée par Jobim, puis par l'arrangeur, dénote un sens des valeurs typiquement brésilien. Les instruments qui peuvent définir ce choix moderniste sont les flûtes, le trombone, la section de saxophones (plus rarement la section de cuivres) et pour conclure, si nécessaire, la section de cordes. Claus Ogerman, doté d'une formation classique, commence à ajouter de plus en plus la section des cordes, sans pour autant perdre en originalité. La flûte jouant à l'unisson avec le piano est une configuration souvent employée dans l'imaginaire sonore de Jobim. Cette recherche produit un spectre sonore délicat, car les aigus, qui forment la couleur instrumentale de la flûte et du piano, ont une sonorité sophistiquée. La définition des arrangements *jobiniens* obéit à un processus stylistique complexe. Jobim avait la réputation d'écouter tous les genres musicaux avec une attention de connaisseur. Nous savons que l'écoute est particulière et différente selon les auditeurs. Mais, sachant qu'il existe plusieurs niveaux d'écoute, nous abordons l'écoute du musicien d'une autre manière que celle de l'auditeur dit « normal ».

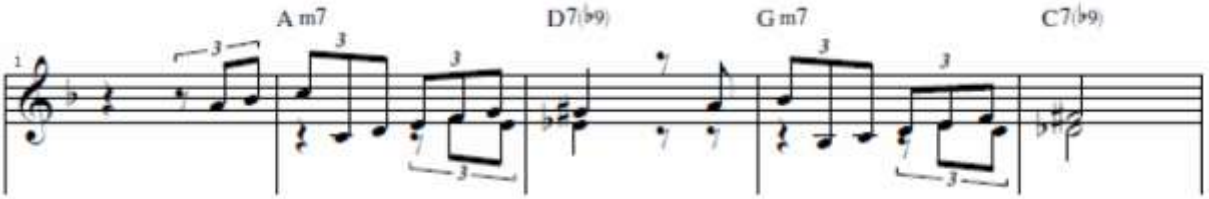
L'intention du compositeur d'engager certains arrangeurs, y compris Claus Ogerman, s'explique par le savoir-faire dont il faisait preuve en matière de compétences

professionnelles, dans la musique populaire ou savante. Ainsi, sa musique demeurait-elle fidèle à elle-même, en dépit de certains éléments étrangers à sa pensée. La richesse musicale d'Ogerman renforcera la tendance anthropophagique de la musique de Jobim, car il va insérer dans les arrangements une écriture ancrée dans l'évolution musicale de l'école européenne.

> *" Ogerman não explorava tão somente os blocos em movimento paralelo, dominava também as técnicas que primavam pela independência das vozes, privilegiando movimentos contrários, autonomia rítmica e até mesmo polifonia. Isso afastava de Jobim do estilo jazzístico e resultava na busca por uma sonoridade nova, mais afim com as influências eruditas do compositor."*[207]

D'après Duarte[208], le style des arrangements de Jobim n'a aucune influence jazz. Car pour lui, les mouvements internes d'accords qui se produisent souvent dans la musique de Jobim, principalement dans le cas de mélodies statiques, ont une relation intrinsèque avec les notes de tension (9e majeure et mineure, et 13e majeure et mineure), qui correspondent à la technique classique. Une autre démarche, communément utilisée dans la musique de Jobim, est la création de contrechants constitués de grappes ou de blocs de notes reprenant la mélodie principale dans un mouvement contraire, ce qui va rendre possible une meilleure indépendance des voix du bloc, et créer, par conséquent, plus de densité harmonique, ex. 1, *Garota de Ipanema*[209].

Ex. 01, ***Garota*** de ***Ipanema*** :



[207] Trad. Ogerman n'explorait pas seulement les blocs en mouvement parallèle, il maîtrisait aussi les techniques relatives à l'indépendance des voix, privilégiant les mouvements contraires, l'autonomie rythmique et même la polyphonie. Cette démarche éloignait Jobim du style jazzistique et débouchait sur la recherche d'une sonorité nouvelle, bien que proche des influences savantes du compositeur. DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical*, Master II, Brasília : Universidade de Brasília, 2010, p. 98.

[208] L'auteur de la thèse *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical*, Master II, Brasília : Universidade de Brasília, 2010, 121 p.

[209] Pièce composée en 1963, musique de Jobim, et paroles de Vinícius de Moraes.

Les procédés utilisés dans les arrangements par Jobim lui-même ou par d'autres arrangeurs montrent une originalité, exploitée dans de nouveaux éléments qui n'étaient pas utilisés auparavant dans le domaine de la musique populaire brésilienne et qui vont caractériser une approche anthropophagique. Certaines pièces de son répertoire vont rompre avec la sonorité usuelle des arrangements en musique populaire, comme par exemple l'élaboration de grappes dans la section des cordes avec une indépendance graduelle des violons.[210] Ce procédé, utilisé par Jobim ainsi que par les autres arrangeurs, traduit la fuite du réel, en déclenchant des ruptures stylistiques dans ce genre musical. La singularité moderniste, et plus encore, son synonyme identitaire brésilien, l'anthropophagie, est cristallisée et exprimée dans l'essence même de l'arrangement. Ces outils ont comme référence symbolique la musique traditionnelle, comme la musique des bandas, la musique folklorique, la musique savante ainsi que toutes les autres formes musicales du passé. Nous observons que les mutations survenues avec le changement de générations musicales revitalisent la musique au fil du temps. Nous ne les considérons pas comme une évolution, dans le sens littéraire du terme, car dans le domaine de la création musicale, les critères de changement sont principalement désignés par le terme de musique mutante. Jobim, en particulier, exprime bien cette philosophie dite moderniste[211], car il gère ces transformations d'une façon exemplaire. C'est clairement dit dans la littérature musicale brésilienne.[212] Il représente une génération qui s'est exprimée d'une manière subtile dans l'écriture des arrangements, faits par lui ou par l'autre arrangeur. La formule symbiotique de la composition et des arrangements éclate et valorise l'identité de l'artiste de façon explicite. Car, la sensibilité pour observer, sentir l'ambiance artistique en vigueur est fondamentale dans la constitution de cette identité. Heureusement, de nombreux exemples seront mis à la disposition de tous les artistes de cette époque. Le milieu artistique subit de la part de l'industrie musicale une forte demande qui va rendre possible l'apparition d'une palette très développée de professionnels originaires de différentes régions du Brésil, et d'autres pays. Cet échange, entre des gens de différentes origines, va enrichir l'imaginaire des artistes pour produire et expérimenter de nouvelles possibilités musicales et artistiques.

---

[210] Ibid, p. 99.
[211] Dans le contexte culturel brésilien.
[212] Cf. CAMPOS, Augusto, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspective, 2003, 349 p.

Ainsi, nous considérons que les arrangements de Tom Jobim - mais aussi les arrangements faits par d'autres arrangeurs dans sa musique - sont d'une extrême importance dans la mutation musicale populaire brésilienne. Cette optique de créer une composition, parfois intrinsèquement liée aux arrangements, sera la « verve » de la pensée *jobinienne.* Le métier d'arrangeur sera le début de la valorisation professionnelle de Jobim. Il écrira pour les vedettes de la musique populaire de l'époque.

6.2. Le rapport intellectuel avec les modernistes – goûts, tendances et travaux

Mário de Andrade est un artiste qui va enrichir la culture de Jobim dans une sphère nationaliste[213]. La détermination du musicologue pour clarifier, expliquer, montrer toutes les étapes de la musique populaire brésilienne, tonifie et cultive l'imaginaire de Jobim dans son monde intérieur et extérieur.

> *« Se você for medíocre, faça música brasileira ; se você for mais ou menos, faça música brasileira; se você for gênio, faça música brasileira.''*[214]

Andrade développe une certaine philosophie de la pensée brésilienne par rapport aux possibilités d'écoute et d'utilisation aussi de l'écoute. La position du musicologue va permettre une acceptation, et postérieurement, une utilisation des idées typiquement originales de son pays, sans apriori, mais avec une position rigoureuse par rapport aux valeurs nationales. Il va avoir une influence sur tous les milieux artistiques. La littérature, les arts plastiques, la musique ainsi que l'architecture seront influencés par son idéal. Cette considération est le fruit du travail de Mário de Andrade, un artiste de grand talent qui a mené des recherches très approfondies. La vision d'Andrade sur les valeurs brésiliennes va constituer un idéal suivi par toutes les générations futures jusqu'à nos jours. Jobim lisait les livres, les articles, et aussi les critiques de Mário de Andrade, et cette interférence intellectuelle a eu un poids, un impact sur l'œuvre du compositeur, arrangeur et parolier

[213] Nationalisme au sens de regard porté sur soi-même.
[214] Trad. « Si vous êtes médiocre, faites de la musique brésilienne ; si vous êtes comme ci comme ça, faites de la musique brésilienne ; si vous êtes un génie, faites de la musique brésilienne. » Mario de Andrade in CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, p. 442.

(poète). Les cours avec le maître allemand, Hans Joachim Koellreutter, auront aussi une incidence importante sur la formation intellectuelle de Jobim, et une grande influence sur sa musique. Cet apprentissage régulier marquera Jobim à vie et aura une influence postérieure sur son style : il ouvrira les portes d'une création qu'il a tant cherchée et continuera à chercher tout au long de sa route. L'Allemand apporte d'Europe, de l'époque des grandes découvertes artistiques, et aussi de l'époque des avant-gardes artistiques des années 1900, le dodécaphonisme. Le maître européen lui présente également des nouveautés stylistiques qui vont ébranler le jeune Jobim et le pousser à relever le défi de devenir compositeur. D'après nous, cette rencontre a eu une forte résonance intellectuelle. Car la connivence et les échanges qui en découlent vont certainement influencer les deux aspects, la sphère pédagogique ainsi que la sphère personnelle. Cet apprentissage par osmose révèle son imagination et son sens inné de la musique.

De même, la musique d'Heitor Villa-Lobos, ainsi que le compositeur lui-même, auront une très grande influence sur les plans symbolique et musical dans l'imaginaire de Jobim. Ce père musical fonde ses idées dans le mouvement anthropophagique lui-même, car Villa-Lobos sera considéré comme le premier compositeur qui représente le modernisme et plus profondément l'anthropophagie née dans les années 1910-1920. La façon de travailler du maestro est admirée par Jobim dans son mode opératoire. Une grande partie des influences françaises de Jobim vient de Villa-Lobos, qui a rencontré des compositeurs de son époque, a étudié en Europe et a amené dans sa musique l'influence de Debussy et de Stravinsky[215] qui ont influencé à leur tour les compositeurs des générations suivantes. A la qualité de son œuvre s'ajoute l'engagement de Villa-Lobos sur divers fronts, qui permet à ses contemporains de partager indirectement certaines de ses convictions. Cette analyse ne concerne que le domaine strictement artistique. Sur le plan personnel, les deux compositeurs ont des caractères très dissemblables. Jobim, qui produisait pourtant abondamment à certaines époques - comme au début de sa carrière -, a plutôt une activité lente et régulière ; contrairement à Villa–Lobos, un *workhaolic*, connu pour la qualité et la quantité de son œuvre, résultat d'un travail intense et stressant. Notre observation, dans cette comparaison entre le grand maître et son disciple, reste exclusivement liée à notre problématique. Effectivement, nous nous intéressons plus spécifiquement aux racines anthropophagiques qui unissent ces deux compositeurs, qui sont d'une importance majeure, car ils représentent mondialement la culture brésilienne. Et pour la

[215] Cf. JARDIM, Gil, *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos : Bach e Stravisnky na obra do compositor*, Santana de Parnaíba, Philarmonia Brasileira, 2005, 144 p.

compréhension de cette réalité particulière, qui mélange le traditionnel, le moderne, le contemporain et la musique du monde[216], il est nécessaire de mener une réflexion dans des domaines qui en apparence sont étrangers, voire parfois sémiologiquement éloignés. C'est une vision interdisciplinaire et complémentaire.

Les littéraires modernistes qui vont avoir une influence capitale sur Jobim sont Manuel Bandeira, poète de la première phase, et Carlos Drummond de Andrade, poète de la deuxième phase moderniste. Le Jobim littéraire est résumé dans ces deux écrivains. Les textes des paroles de Jobim en contiennent des citations et dans leur genèse ces deux hommes fusionnent dans la verve artistique du compositeur. Parmi les nombreuses influences de Bandeira sur le poète Jobim, nous citerons le poème *Trem de ferro*[217]. Ce poème est mis en musique par Jobim qui va chercher son inspiration musicale chez Villa-Lobos dans son *Trenzinho do caipira,* une pièce composée en 1930. Les nouveautés stylistiques du modernisme imprègnent la littérature de Bandeira et d'Andrade : elles sont l'essence de la pensée anthropophagique. Les langages musicaux et littéraires sont transfigurés. La musique traditionnelle prend une autre forme tout en gardant sa racine brésilienne, qui est le point de départ de l'attention donnée à ces écrivains, considérés comme des excentriques au moment de leur apparition. La représentation artistique est définitivement associée aux idées nouvelles. L'imaginaire correspond naturellement à ces changements. Néanmoins, l'acceptation populaire restera toujours compliquée et difficile. Une certaine souffrance rapproche les hommes de cette nouvelle époque. Avec Drummond, Jobim entretient une relation cordiale, faite d'admiration réciproque. Le langage présent dans la littérature de Drummond est plus accessible pour l'époque, et Jobim est fasciné par son style énigmatique et simpliste. Le style anthropophagique tire sa complexité de l'addition de langages littéraires appartenant à différentes époques. Cette relation aura une interférence dans la musique de Jobim, qui garde le simplisme dans son essence. Mais dans certaines pièces, son choix de motifs simples alliés à une harmonie complexe, déstabilise l'auditeur et les musiciens habitués à d'autres musiques. L'impulsion lancée par les précurseurs du mouvement anthropophagique se fait avec un accompagnement de différentes écoles, styles et genres similaires ou non[218]. Cette vision du monde est donc partagée par les artistes qui ont une approche similaire, et qui veulent et vont

---

[216] Musiques du monde qui s'appliquent dans cette démarche : jazz, boléro, salsa, musique russe, chansons sud-américaines.

[217] Enregistrée pour la première fois en 1986 par Olívia Hime. C'est seulement en 1994, au cours de la dernière année de sa vie que Jobim va enregistrer *Trem de ferro.*

[218] LEONEL, Maria Célia de Moraes, *Estética e modernismo,* São Paulo : HUCITEC, 1984, 219.

chercher d'autres directions artistiques. L'exposition de cette philosophie de vie forme et transforme l'optique *jobinienne,* lui procurant ainsi une liberté linguistique et musicale ; ce mouvement va développer son audace et sa créativité exceptionnelle.

Pendant la décennie de 1950, dans sa jeunesse dorée, Jobim fait ses premiers pas vers l'intégration sociale et professionnelle. C'est certes pour nourrir sa famille qu'il travaille dans la création avec Billy Blanco à la *Sinfonia do Rio de Janeiro,* mais c'est justement l'œuvre qui le mettra en contact avec *l'intelligentsia carioca.*[219] Cette vitrine musicale va lui permettre de faire la connaissance des artistes déjà consacrés : les musiciens, les poètes, les politiciens, bref, les cerveaux. Il connaît Vinícius de Moraes, c'est alors qu'un autre monde s'ouvre à lui. Ce partenaire plus âgé, diplomate, poète déjà reconnu comme un talent extraordinaire, est sans aucun doute l'événement intellectuel de sa vie. L'amitié qui perdurera toute leur vie sera synonyme de recherche et de nouvelles compositions. C'est grâce à Vinícius qu'il connaîtra aussi le président de la république brésilienne, Juscelino Kubitschek. Tous ces personnages incarnent la modernité, chacun à leur manière. Et ces événements riches culturellement se produisent alors qu'il n'a pas encore abordé la trentaine. Vinícius fait alors partie des littéraires de la nouvelle génération. Il commence ses premiers pas littéraires dans un langage conservateur qui va se transformer durant sa vie grâce au mouvement moderniste de 1922. Le premier travail est *Orfeu negro* ; puis après avoir composé une trentaine de morceaux, Jobim et Vinícius reçoivent la commande de Kubitschek, le président, pour la composition du *Hino da alvorada*[220]. Oscar Niemeyer, l'architecte qui aide à la réalisation du projet de construction de Brasília, se charge de la création graphique de l'album. Ces rencontres sont, répétons-le, fondamentales pour enrichir sa formation intellectuelle, et par conséquent sa musique. L'expérience « Brasília » ainsi que la présentation de la première d'*Orfeu Negro* seront la vitrine de Jobim pour pouvoir présenter son travail.

La participation de Jobim, dans le rôle de compositeur de musique de film, est aussi considérée comme un événement majeur dans la maturation de son esprit anthropophagique. Son engagement avec les réalisateurs de films *cultes* prouve les valeurs qui régissaient ses choix pour accepter ou non de travailler. Dans ces conditions, l'argent n'avait pas d'importance comme en témoigne la presse de l'époque qui relate les différents refus de Jobim, qu'il s'agisse de sollicitations brésiliennes, ou de sollicitations venues de l'industrie

[219] *Carioca* : acte, fait ou **personne** originaire de Rio de Janeiro.
[220] Enregistré en 1960.

hollywoodienne. C'est une autre preuve de sa fidélité à ses idées. L'attitude anthropophagique de Jobim se reflète dans ses actes, et dans sa musique. Il s'engage, par exemple, dans la protection de l'environnement à une époque où ce type de comportement était incompréhensible pour une partie de son public, comme de la société.

6.3. Jobim : frontière entre le traditionnel et le savant.

L'essence de la musique de Jobim, et les éléments qui la constituent - la richesse harmonique explorée d'une façon scientifique, associée au talent de trouver les mélodies les plus expressives - nous poussent réellement à le définir comme un compositeur savant. Dans son langage populaire, il commence à développer une recherche approfondie et il maintient le simplisme mélodique dans les variations qui vont du plus facile au plus complexe. L'art de produire une musique avec ce raffinement lui donne une aura de compositeur brillant. Son langage est considéré par la classe artistique comme original et pluriel. La complexité musicale émanant de certains de ses morceaux lui fait vite acquérir une popularité au niveau mondial. Cette symbiose est paradoxale, car, habituellement, la musique commerciale est mieux acceptée puisque son contenu est facile à comprendre. Sa recherche est basée sur la temporalité populaire musicale brésilienne. La caractéristique mélodique, facile à entendre, est un héritage de la musique populaire ancienne. Quelques pièces comprennent clairement des citations de compositions folkloriques extrêmement populaires. C'est en cela que son originalité est la plus perceptible. Les couleurs harmoniques de Jobim amplifient et enrichissent l'ensemble mélodie-harmonie-rythmique de sa musique et lui donnent une amplitude sonore. Sa démarche compositionnelle et son optique envers les arrangements font de lui un compositeur aux choix introspectifs et expressifs. La musique savante est conçue à partir d'une base populaire qui ensuite se métamorphose. Son expérience des endroits exclusivement consacrés à la musique populaire, sera pour lui l'école qui le lie aux compositeurs les plus représentatifs de son époque.[221] Les emprunts de Jobim aux autres musiques, de genres divers, sont considérés comme un fait normal, que tous les autres

[221] Cf. CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, 545 p.

compositeurs suivront, hormis dans l'avant-garde artistique. Néanmoins, le point qui importe ici, consiste à savoir comment utiliser les idées des autres sans perdre la caractéristique la plus importante dans l'art : l'originalité. En analysant les compositions et les arrangements de Jobim, qui caractérisent l'anthropophagie telle que l'a conçue le modernisme brésilien, nous percevons les limites par lesquelles le compositeur les maîtrise sans perdre l'essentiel, son originalité. Nous savons que l'écoute est une possibilité importante qui doit être considérée comme une forme d'inspiration du compositeur. Les années qui font partie de sa formation relèvent parfois de la genèse de la constitution de sa personnalité musicale. Cela peut sembler être une donnée triviale, mais elle a toute son importance. Cette attitude nécessitera une formation, un contact avec une philosophie encore inconnue, mais en même temps proche, voisine des idéaux intrinsèquement liés à l'intention inconsciente du créateur. Si à travers Villa-Lobos, Debussy a fourni des éléments sonores pour la composition de Jobim, nous observons que celui-ci citera Debussy par la suite sans nécessairement utiliser Villa-Lobos comme intermédiaire. Les études que Jobim a forcément suivies dans les différentes étapes de sa vie lui ouvrent les portes d'un nouveau monde, et lui procurent une sensation de pouvoir et de plaisir : ce sont sa découverte du piano, l'origine de sa musique, ses idées et ses conceptions artistiques (musicales et littéraires).[222] Comme les origines de son langage musical sont anciennes, son évolution et les avancées techniques ont permis l'apparition d'innombrables « écoles ». Il développe sa technique, sa perception, son répertoire et en tire des informations précieuses qu'il utilisera dans la conception de sa musique. Celle-ci, en considérant les variations de genres que Jobim a composés, aura comme principale référence, les éléments de la musique populaire. Mais cette optique varie à mesure que d'autres informations interviennent. De nos jours, le débat savant-populaire recouvre différentes optiques, parfois dans une même institution. Si nous parlons de différentes écoles, centres et universités, une généralisation conceptuelle est impossible. Dans la musique de Jobim, les éléments populaires sont présents dans la tradition à laquelle le compositeur appartient. Son côté anthropophagique va faire la différence dans la définition de son style. Sur les anciennes bases qui l'ont engendré, sa musique va absorber des éléments de sophistication, sans pour cela changer son contexte musical ou son identité musicale. La nature de sa musique est modifiée dans son essence, mais l'engagement du compositeur envers ses origines fortifie encore plus son identité musicale. Il crée une musique parfois complexe malgré sa simplicité

[222] Ibid, p. 44.

technique. Son choix harmonique est extrêmement sophistiqué grâce aux coutumes musicales d'autrefois et il apporte quelque chose qui est d'emblée agréable à écouter. Et ce côté agréable vient de la musique populaire. C'est la perception simple du peuple qui écoute. Cette musique se métamorphose et pour y parvenir, Jobim utilise une harmonie inhabituelle qui changera la couleur harmonique. Dans *voicings* (mouvements chromatiques, dissonances complexes, etc), une série d'éléments novateurs dictera le choix de Jobim. L'ensemble harmonie-mélodie-arrangements tonifie un brassage complexe qui se distinguera par une musique riche en éléments sonores. Et c'est justement là que les frontières du savant-populaire seront brisées. L'intention du compositeur d'inclure d'autres langages dans le langage populaire peut être considérée comme une attitude anthropophagique en raison de sa nature, consciente ou inconsciente. Les engagements artistiques pris par Jobim dans sa production artistique, sa démarche dans le choix des collaborateurs qui l'entourent, sa fidélité humaine et musicale, lui permettront d'avoir une identité musicale forte qui l'accompagnera durant toute sa carrière. Le contact avec des personnalités anthropophagiques sera sans doute une influence latente qui enrichira son art. Bien qu'ils demeurent éloignés par leurs styles et leurs époques, Ravel, Villa-Lobos, Caymmi, Ari Barroso, Gershwin, seront réunis dans l'imaginaire de Jobim dans une œuvre *sui generis.* La « digestion » de tous les styles confondus, malgré des barrières esthétiques incompatibles, ne sera pas considérée ici comme une mission artistique impossible. Ce contact lui sera précieux, et les chemins de son art, deviendront le « miroir » d'autres mondes.

6.4. Le compositeur

Les énonciations qui font partie de la palette musicale *jobinienne* forment un ensemble naturellement cohérent et harmonieux. L'aspect compositionnel, néanmoins, mérite une analyse plus approfondie. Sur le plan de la composition, nous considérons que le langage lui-même est développé d'une manière qui suit les paramètres universels.

> *« La réminiscence nous apparaissait antérieurement comme une façon évasive et allusive d'évoquer et tout en évoquant, de soustraire. Or elle est aussi l'art de retenir : l'art du souvenir ! »*[223]

[223] JANKELEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable,* Paris : Seuil, 1983, p. 123.

En écoutant l'œuvre de Jobim, l'aspect universel transparaît dans les études, l'éducation musicale, l'imaginaire et le talent du compositeur. C'est seulement après l'exposition de cette première étape que nous pouvons accepter son caractère anthropophagique. Et pour y parvenir avec nos paramètres analytiques, nous éclaircirons une partie de ce qui nous semble être la nature anthropophagique ou non de son œuvre. Or, dans le chapitre dans lequel nous analysons les compositions de Jobim et de ceux qui ont une relation musicale ou philosophique avec notre compositeur, les éléments musicaux travaillés dans ce contexte, éclairent l'essence *jobinienne.* Et donc, le(s) langage(s) des différentes époques font alors partie d'un nouveau langage, un nouveau style et pourquoi pas même un nouveau genre musical. C'est ce qui marque le contenu de son style et la façon dont il crée avec les différents langages, et différents styles, pour que son « filtre artistique » délimite son propre langage. C'est une attitude qui échappe à la conscience de l'auteur principal. L'imaginaire lui-même ne peut pas être mesuré, mais son charme assurera la pérennité de son œuvre.

> *« Le charme est toujours naissant : car la succession ne nous accorde le moment actuel qu'en nous soustrayant le moment antérieur. »*[224]

Les compositions de Jobim possèdent, dans une écoute générale, une cohésion et des similitudes dans leur genèse. Les aspects les plus marquants qui donnent naissance à la majorité de ces compositions sont : une couleur harmonique commune, une mélodie lyrique et une recherche approfondie dans la prosodie.

L'harmonie que l'on retrouve dans les idées de Jobim est, en grande partie, dans la continuité de l'harmonie de quelques compositeurs brésiliens, mais aussi de quelques compositeurs savants européens des 18e et 19e siècles. Sous l'influence de Villa-Lobos, son maître incontestable, il se laisse aller dans l'écriture brésilienne qui se distingue par le caractère innovant de l'harmonie selon la tradition anthropophagique. Comme Villa-Lobos l'avait fait avant lui, Jobim va intégrer dans sa musique des dissonances harmoniques « européennes » empruntées à Debussy, Ravel et Stravinsky. Les stimulations des références externes caractérisent la thématique complémentaire qui va influencer la nouvelle conception harmonique utilisée dans la musique populaire d'antan. C'est à travers l'idéologie de Villa-

[224] Ibid., p. 122.

Lobos qu'il mettra en valeur l'aspect harmonique de sa propre musique. Ses idées correspondent à une poétique originale qui constitue une des étapes déterminantes de son processus compositionnel.

> *« As transformações criativas geram, no material musical, a utilização de certos recursos harmônicos, que não necessariamente são efetivados, são muitas vezes apreendidos e antes mesmo de serem apresentados são reprocessados de acordo com as necessidades expressivas presentes na intenção do compositor. »* [225]

Jobim aura comme critère mélodique compositionnel une conciliation de modes majeurs et mineurs, l'utilisation systématique de gammes modales et de gammes chromatiques. Les correspondances entre harmonie et mélodie nous montrent des noyaux sonores complexes et dans un contexte véritablement général, les éléments compositionnels *Jobiniens* se fusionnent intrinsèquement. Cette forme de développement compositionnel va hériter des formes harmoniques des compositeurs qui mélangent d'autres éléments dans une ambiance proche de l'imaginaire harmonique de Jobim.

Les mélodies typiques du répertoire de Tom Jobim ont une relation directe avec les forces naturelles qui l'entourent. Nous parlons des sonorités de la nature. Les chants des oiseaux, l'ambiance maritime et la musique de la forêt vont influencer la genèse de son univers harmonique et mélodique. Les dissonances, les gammes chromatiques, les emprunts d'idées déjà utilisées mais qui seront réutilisées de manière originale auront une liaison, une connexion avec la thématique de son environnement et plus encore avec sa chère nature. L'utilisation de son langage musical est expressément dédiée à des thèmes chers à son imaginaire : la femme et la nature. Son introspection cherche un langage qui peut exprimer de telles sonorités. Mais la conscience de l'artiste le conditionne pour produire une « composition » qui lui est fidèle. L'introduction de tels éléments d'inspiration est complexe. Cela fait partie de l'inconscient d'introduire un tel univers dans la vie musicale « réelle ». Et

---

[225] Trad. « Les transformations créatives produisent, dans le matériel musical, l'utilisation de certaines ressources harmoniques, qui ne sont pas nécessairement mises en pratique, elles sont généralement maîtrisées et avant même d'être présentées elles sont reformulées en fonction des nécessités expressives présentes dans l'intention du compositeur. » ROSADO, Clairton, *Brasília - Sinfonia da Alvorada. Estudos dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim,* Master II, São Paulo : Universidade de São Paulo, 2008, p. 130.

dans cette transposition d'idées, les compositions de Jobim sont pleines d'éléments sonores extra-populaires. Les métaphores spécifiques à l'artiste, masses sonores directement ciblées, nous paraissent être le fruit d'une intention propre au compositeur.

6.5. L'imaginaire *Jobinien*

Dans ce topique, nous allons traiter d'un sujet qui débouchera sur une compréhension holistique de Jobim et de son œuvre. L'imaginaire de Jobim, comme compositeur et poète de musique populaire - entre autres samba et bossa nova - , et comme producteur artistique, est habituellement orienté mais parfois, il semble obéir paradoxalement à des circonstances aléatoires et complexes. Jobim est aussi connu pour sa simplicité et son talent absolus, qualités qu'il réunit savamment dans sa vie personnelle et professionnelle. Cette approche est un complément, une extension et aussi une continuation de tous les sujets traités jusqu'ici dans cette thèse. C'est grâce à son imaginaire qu'il existe, et par conséquent, grâce à son œuvre. Son imaginaire alimente la singularité de son existence. Mais qu'entendons-nous par imaginaire ? Le terme imaginaire est essentiellement polysémique. Ainsi, notre définition est-elle directement liée à la problématique en vigueur. L'utilisation de son imaginaire aura comme objectif inconscient la désignation du résultat de l'objet imaginé. L'origine du mot vient du latin *imaginarius* dont la définition inclut, ce qui produit des images et qui simule. C'est la création incessante et essentiellement indéterminée socialement, historiquement et psychiquement, de figures, de formes et d'images à partir desquelles il sera possible de parler de quelque chose. Ce que nous dénommons réalité et rationalité seront ses produits.[226]

Les codes poétiques implicites de l'imagination se rapportant à l'œuvre musicale de Jobim seront définis et analysés dans une optique liée à l'esthétique musicale et poétique du compositeur. Voici les topiques récurrents dans l'imaginaire de l'artiste d'âge mûr: la musique, la femme, la littérature, l'architecture, l'écologie et l'identité culturelle brésilienne. Il était connu comme poète des femmes et de la nature. Ses thématiques populaires l'ont certainement aidé à mieux transmettre son message. Surtout grâce à sa délicatesse envers les

[226] Cf. Cornélius Castoriadis in FUENTES LIMA, Patrícia Helena, *O Imaginário de Antônio Carlos Jobim: Representações e discursos*, Thèse de doctorat, Chapel Hill : University of North Carolina, 2008, p. 37.

femmes, à la fois poétiquement, musicalement et intimement. Sa musique possède un caractère très féminin et le compositeur se situe dans une continuité du romantisme brésilien, dont la principale thématique était la défense de la nature nationale : l'environnement. Néanmoins, la nostalgie des romantiques d'antan sera remplacée par une défense contre la destruction des forêts puisque dans sa conception, l'intégration humaine se fait par la nature. Il voit la nature à travers le paysage, où se trouvent selon lui d'énormes possibilités d'explorations humaines, dans le sens de la création mais aussi de la subsistance physique et matérielle. Il tracera un parallèle entre la préservation environnementale et celle de son œuvre. Pour préserver l'environnement, il faut avoir du respect envers la création de la nature ; pour la préservation de son œuvre, une attention spéciale devra être donnée à l'écriture de la partition et au respect de son originalité.

> *« A obra de Jobim pode ser considerada filosófica, porque sua contribuição artística e vida refletem uma incansável contemplação da natureza brasileira, de sua condição humana, de suas formas de vida e pensamento. »*[227]

Paradoxalement, Jobim aura différents schémas conceptuels vis-à-vis de sa vie : parfois nationaliste, parfois américaniste. Il observe le Brésil avec une distance nostalgique, comme un romantique brésilien, un avocat de la modernité et du progrès, un voyageur cosmopolite et global, et un écologiste.[228] Son univers imaginaire dialogue avec ses influences les plus latentes. Il incorpore respectivement, de Villa-Lobos, la *persona* artistique et le langage compositionnel dans le domaine populaire-savant, de Guimarães Rosa, la nature et l'espace géographique comme personnages, et de Drummond, la simplicité et l'exactitude des sonorités poétiques et musicales de ses vers. Son langage n'exprime pas la futilité, l'excès, mais la simplicité poétique dans sa forme populaire la plus exacte et correcte.

---

[227] Trad. « L'œuvre de Jobim peut être considérée comme philosophique parce que sa production artistique et sa vie révèlent une infatigable contemplation de la nature brésilienne, de sa condition humaine, de ses formes de vie et de pensée ». Ibid, p. 39.
[228]Cf. Ibid, p. 40.

Dans l'architecture, Jobim représente la praticité tropicale à travers la création d'espaces adaptés aux conditions typiquement brésiliennes.[229] Les innombrables comparaisons que le compositeur effectue entre musique et architecture correspondent à son optique avant-gardiste. Les espaces sont traités avec attention et subtilité ; l'architecture brésilienne fait partie de sa vie. Quand il déménage à New York, d'autres idées architecturales vont faire partie de son imaginaire et, par conséquent, de sa musique. Le Brésil en développement, le pays jeune, c'est ce Brésil qui change jour après jour et qui changera aussi la pensée et les idées des artistes en général. Les interactions se feront parce que la réalité brésilienne est alors intimement liée aux constructions urbaines, véhiculées par la modernité. Et Jobim, lui-même, voulait être architecte. En son for intérieur, il avait envie de changer le monde ; et le changer passait par la construction-création de choses, d'objets, de rêves et ensuite de musique. Les événements qui surviennent dans sa vie montrent clairement une dichotomie entre celle-ci et son imaginaire. Le Jardin Botanique de Rio de Janeiro a été sa deuxième maison : il y passait des heures à découvrir le rythme des différentes espèces d'animaux. Il est nécessaire de considérer sa participation à la création de Brasília, en particulier par les compositions faites à la demande du président de la république. La rencontre entre la nature vierge et la ville qui va naître, transfigurera son imagination et sa conception musicale.

> *« O legado monumental Jobim combina genialidade e perfeccionismo. E sem ser retórico, projeta uma utopia de lugar, povo e pais. »*[230]

L'homme Tom Jobim est un artiste réellement concerné par les réalités humaine et terrestre de son temps. Son engagement est d'une profondeur inimaginable, de la part d'une étoile de la musique populaire connue et admirée dans le monde entier. La richesse de son langage poétique, musical et littéraire constitue pour lui un atout et un défaut : il est parfois mal compris et mal interprété. Dans sa vie, comme dans sa musique, il cherche une harmonie qui illumine la perception de ceux qui l'interpellent dans son œuvre, musicale et littéraire.

---

[229] Surtout typique à la ville de Rio de Janeiro et New York. Les villes où il a vécu.

[230] Trad. *« Le legs monumental de Jobim combine le génie et le perfectionnisme. Et sans être rhétorique, il projette une utopie du lieu, du peuple et du pays. »* Cf. SOUZA, Tarik, *Tons sobre Tom,* Rio de Janeiro : Revan, 1995, 199 p.

Jobim est attiré par la musique en raison de sa sensibilité et de son approche naturelle du sens humain. Dans sa recherche, il essaie de sentir la synthèse que produit l'inventivité originale. Et parce qu'il est favorable aux échanges entre les artistes et les personnes en général, une partie de la critique a pu mettre en doute l'authenticité de sa musique ; cependant cette ambigüité est levée au regard de l'intégralité de son œuvre. Il met en pratique ce qu'il a appris dans les différentes villes traversées et auprès des diverses cultures côtoyées au cours de sa carrière professionnelle. Ce paradoxe relevé par certains critiques est lié à une dualité entre son imagination et son œuvre. Dans son combat de défense de la culture et de l'environnement brésilien, il va se rapprocher des icônes modernistes de son pays. Ainsi, son expression artistique fera de la synthèse - chère à la pensée moderniste-, son principal atout en ce qui concerne la qualité et l'originalité de sa production artistique. Pour lui, le lien entre musique et nature est explicite. Comme argument pour illustrer sa pensée, il cite la destruction de la *Mata Atlântica*[231] en la comparant à un poème de Villa-Lobos. Si nous ne connaissons pas la *Mata Atlântica* nous ne comprendrons pas certains travaux de Villa-Lobos en raison de la proximité des deux sujets. La destruction de la partie subsistante de cette forêt risque d'ailleurs de rendre incompréhensible cette œuvre tout comme ce qui s'y rattache.

6.6. Le littéraire

Dans leur langage expressif ambigu, les textes de Jobim nous révèlent une ambiance anthropophagique. Les pluralités thématiques de l'imaginaire de l'auteur sont riches, profondes et très recherchées. La relation entre le poète et d'autres artistes modernistes de son époque amène l'idée centrale des textes *jobiniens.* La réduction poétique extrême justifie aussi sa réduction et son économie musicale. Les titres des textes de Jobim les plus expressifs sont : *Águas de março, Luísa, Matita perê* et *Desafinado*.

Águas de março est son chef d'œuvre dans le domaine littéraire. C'est un texte dont la thématique explore plusieurs sources d'inspiration propres à l'imaginaire de Jobim : la nature, la musique et la femme aimée. Cet équilibre linguistique, entre une chanson écologique et la

[231] La Forêt Atlantique est la forêt la plus détruite dans le territoire brésilien. Elle existait du Nordeste brésilien jusqu'au sud du pays et même sur une partie du territoire du Paraguay et de l'Argentine, soit environ deux millions de kilomètres carrés. Il ne reste que cinq pour cent de sa superficie originale.

vie quotidienne d'un couple, est le fruit d'un poème d'Olavo Bilac[232], un poète parnassien des années 1900. Son poème s'appelle « *O caçador de Esmeraldas* » et il parle dans son essence des pluies du mois de mars dans une terre qui a beaucoup souffert des feux allumés par l'homme pour pouvoir la replanter ; c'est une mauvaise tradition anti-écologique. Cette source poétique de Jobim nous montre sa culture littéraire. Il va chercher son inspiration dans un langage parnassien pour pouvoir donner naissance à une poésie moderniste et anthropophagique. Les repères pourtant sont toujours présents ; la verve *jobinienne* parle plus fort. L'essentiel s'exprime de façon universelle. L'idée de s'approprier d'autres musiques est condensée dans un brassage imaginaire typiquement brésilien. La littérature anthropophagique respecte la tradition de la création aléatoire. Le complexe d'échec, de perte est remplacé par la normalisation artistique. Nous considérons que l'acte artistique est digne d'être « mesuré » dans son interprétation poétique. L'ouverture littéraire suscitée par *Aguas de março* est volontairement limitée dans son expression poétique. Le dictionnaire de rime que Jobim « emprunte » à son grand maître Drummond résulte de la cohésion littéraire d'un imaginaire obscur, néanmoins réel et subitement présent dans la réalité du moment. La représentation de Jobim est plus explicite dans le contexte musical, vu sa formation scolaire. Mais, son génie de l'observation fera la différence. L'obscure notion de l'inconscient se développe dans une représentation pragmatique involontaire. Dans ce morceau, peut-être le plus représentatif de Jobim, nous pensons que la démarche littéraire de l'auteur est étroitement liée au langage qui révolutionne l'art brésilien. Certains des mots qu'il ajoute à son vocabulaire, qui auparavant étaient « inappropriés », sont des exemples d'un changement discursif, d'une autre époque et d'une autre mentalité. Cette démarche a beaucoup de relation avec le langage développé par certains auteurs européens, comme Blaise Cendrars par exemple. Cette conception, de recréer la vie avec de multiples perspectives simultanément, est un des fruits de la pensée romantique.

> *« A cada estrofe, a cada verso busca-se um equilíbrio entre extremos."* [233]

[232] Olavo Bilac. Né le 16 décembre 1865 et mort le 28 décembre 1918.
[233] Trad. À chaque strophe, à chaque vers, il recherche un équilibre entre des extrêmes. MASSI, Augusto, in MAMMI, Lorenzo, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo : Cosac Naify, 2004, p. 37.

CONCLUSION

L'apparition d'Antônio Carlos Jobim dans le contexte culturel musical brésilien est d'une grande importance ; son œuvre fonctionne comme un point de départ, un renouvellement, et introduit symboliquement un avant et un après dans la musique brésilienne. La verve anthropophagique, essence d'une « modernité », est présente dans nombre de ses œuvres. C'est avec Jobim que le modernisme musical populaire gagne en admiration de la part du public et de la critique musicale. Si sa musique est synonyme à la fois de tradition et de modernité, c'est qu'elle possède d'un côté les caractéristiques du traditionnel musical brésilien, et d'un autre celles de la musique savante brésilienne et européenne. C'est exactement cette union d'éléments musicaux populaires et savants qui caractérise l'essence de la « vague » moderniste de ce contexte musical.

Nous avons constaté l'existence de plusieurs types de mutations stylistiques anthropophagiques qui se cristallisent dans sa musique, poussées par la modernisation et structurées dans son œuvre. Parmi ces mutations nous avons identifié, comme les plus représentatives :

- le renouvellement des structures thématiques issues d'une transmission de langages ;
- l'utilisation de chromatismes harmoniques et mélodiques ;
- l'utilisation du langage modal dans la musique populaire ;
- l'utilisation d'accords (majeurs, mineurs, diminués et septième de dominante) avec les extensions des : 7e majeure, 9e majeure, mineure, et augmentée, 11e diminuée, juste, et augmentée, 13e mineure, et majeure ;
- l'utilisation de mélodies reposant sur les intervalles de : 7e mineure et majeure, 9e mineure, majeure et augmentées, et 13e mineure et majeure.
- l'emploi de modulations courantes de la tonalité en tierces. Ces caractéristiques qui existent également dans la musique de Villa-Lobos, et qui étaient déjà utilisées dans la musique de Ravel, Debussy et ses contemporains, font de Jobim un novateur dans le domaine de la musique populaire.

Qu'un compositeur de musique populaire brésilienne acquière ainsi une dimension planétaire est un événement tout à fait exceptionnel. Si l'on examine le nombre de passages radiophoniques de l'époque, les concurrents de Jobim sont Lennon et McCartney, avec *Yesterday*, une chanson qui - avec *Garota de Ipanema* - reste aujourd'hui encore la plus jouée sur le globe terrestre.[234] Il est extraordinaire qu'une nouvelle musique, dont la conception mélange musique savante et musique populaire, puisse ainsi influencer l'imaginaire de peuples de cultures étrangères. La clé de ce succès se trouve peut-être dans le génie avec lequel Jobim utilise dans ses compositions des éléments de la musique savante et de la musique populaire.

Jobim a réalisé la synthèse de plusieurs générations de compositeurs brésiliens et on peut dire que son œuvre représente les différentes étapes de l'évolution de la musique populaire au Brésil. Si sa conception de la composition est très proche du caractère spontané du travail de compositeurs comme Dorival Caymmi et Ari Barroso, sa relation avec la musique savante permettra un renouvellement fortement attendu par une société avide de changements culturels et artistiques. Toutefois, une fois faite la part de toutes les influences, directes ou indirectes, présentes dans le discours de Jobim, force est de constater que le compositeur développe un langage propre et personnel. Et c'est grâce à la modernité qui se dégage de son langage qu'il deviendra extrêmement populaire, car elle possède en son essence des éléments musicaux appartenant immédiatement à l'évolution musicale de toute une culture extrêmement métissée. Ceci permettra, à partir d'un langage propre et personnel de conférer à sa musique un caractère universel, qui sera de plus fortifié grâce à sa pensée anthropophagique.

Dans ce contexte, nous avons trouvé une passerelle qui caractérise l'attitude et conséquemment le langage musical *jobinien* : l'aspect introspectif de son imaginaire artistique qui bouleverse l'ordre du contexte linguistique musical de l'époque. Dans sa musique, Jobim impose une subtilité orchestrée par un choix « inconscient »[235] de nouvelles voies. Il enrichit sa musique en observant les musiques de sa vie, et en les transformant dans ses compositions,

---

[234] Voir CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, 545 p

[235] Dans cette phrase nous considérons le mot « inconscient » comme étant partie du processus créatif du compositeur et arrangeur. Ses compétences ont été utilisées dans la création musicale au travers, en grand partie, de son intuition, logiquement fruit de son travail dans la sphère du conscient et de sa vie réelle.

arrangements et textes. La dynamique de l'énergie que Jobim produit dans son imaginaire constitue l'essence de sa musique. Et ainsi se forme son style, comme un brassage musical néo-romantique et néo-impressionniste, entre Chopin et Debussy, enrichi par d'autres langages musicaux dans sa genèse élémentaire tels que la samba, le *choro* et de quelques « idéologies musicales » de Villa-Lobos. Nous apercevons donc dans la musique de Jobim une stratification mélodique mise en œuvre dans une harmonie enrichie de couleurs, inusitées auparavant.

L'analyse historiographique nous a permis de comprendre comment la modernité apparaît dans le contexte de la musique populaire. Les différentes étapes de la ligne évolutive musicale nous ont aussi montré comment cette musique se renouvelle à travers le temps. Cette évolution a toujours été constituée de fusions d'éléments musicaux internes et externes. La musique de Jobim accompagne cette « normalité », mais avec des particularités spécifiques. Ses chemins harmoniques présentent des caractéristiques intrinsèquement liées à sa personnalité anthropophagique. C'est ainsi que sa vie professionnelle propose une alternance de diverses périodes, générant ainsi une grande diversité dans sa production musicale, et permettant d'exprimer sans relâche toutes les émotions qui composent son œuvre.

Dans *Imagina*, son discours musical se situe à la frontière entre musique savante et musique populaire. Ce discours combine une harmonie riche présentant des accords de tension et des modulations inattendues, et une mélodie qui suit la complexité de l'ensemble de cette œuvre et qui présente un caractère dissonant, car elle repose fréquemment sur des notes de tension. La particularité du discours *d'Imagina* - par rapport à ceux de *Desafinado* et de *Chega de saudade*, deux pièces de dix ans plus tardives que cette première composition -, est de proposer une maille plus perméable aux influences de la musique populaire brésilienne. Nous avons vu que le compositeur perfectionne son langage musical et convoque ses influences différemment dans chacune de ces trois pièces. Sa parenté musicale avec Ravel et Villa-Lobos est subtilement présente, avec une sorte d'imposition identitaire artistique qui lui est propre. Il emprunte aussi musicalement des éléments linguistiques chez d'autres compositeurs, construisant son propre langage. Dans *Chega de saudade*, le rôle du compositeur est de faire apparaître, même s'il est indirect et inconscient, un genre nouveau : la bossa nova, genre qui représente le mieux la modernité dans la musique populaire. La

thématique qu'il développe dans cette pièce a pour fond une discussion esthétique qui montre à l'auditeur la complexité et la sophistication du compositeur. Par ailleurs, le discours de *Desafinado* englobe nombre de particularités thématiques, qui marqueront définitivement le caractère singulier de cette pièce. Son choix harmonique, caractérisé par de nombreuses modulations, le mène sur des chemins inattendus car Jobim composait sur le champ harmonique, en jouant d'une forme libre, sans objectif précis. Alternativement dans *Imagina* et *Chega de saudade,* le recours à ce type de forme est plus discret, et aussi plus conscient. Une autre constante de la musique de Jobim est son caractère tonal avec beaucoup de tensions (dissonances), ainsi qu'un développement harmonique présentant parfois de subtils passages modaux.

Pour pouvoir arriver à ces propositions de définition du style de Tom Jobim, nous nous sommes fondé sur des analyses de compositions, d'arrangements, mais aussi sur le modernisme brésilien. Dans l'ensemble des chapitres de cette thèse, nous avons considéré comme cibles importantes de recherche les facteurs qui ont vitalisé la musique de Jobim, à savoir les caractères moderne et anthropophagique. Dans ce contexte, l'étude de ses arrangements a complété le résultat de notre recherche, car dans les arrangements, le langage musical de Jobim formalise explicitement le caractère anthropophagique. Néanmoins, la participation de certains arrangeurs dans le processus d'élaboration des arrangements dans une partie de son œuvre peut-être considéré comme de grande importance dans la confirmation de l'identité musicale de Jobim. Parmi ces arrangeurs, qui collaborent dans la conception du style *jobinien,* et qui ont pu enrichir cette musique nous citons Claus Ogerman, son arrangeur préféré, et Eumir Deodato. Ogerman, qui commence sa participation à partir des années 1960, a été fidèle aux idées conceptrices de Jobim en ce qui concerne l'écriture des arrangements. A partir des années 1970, après une meilleure compréhension des attentes musicales du compositeur, due aux expériences des années passées, mais aussi à sa sensibilité artistique, il va apporter encore plus de sophistication dans les arrangements. Ainsi, en même temps qu'il maintient sa fidélité aux idées du compositeur, il insère dans son travail une partie de lui-même.

Nous avons rencontré, dans les étapes de la réalisation de notre recherche, certaines difficultés. Le manque de sources scientifiques a été la principale. La grande majorité des

travaux académiques sur Jobim et sa musique se trouvent dans le domaine de la sociologie et de l'anthropologie sociale. Nous espérons ainsi, par notre recherche, pouvoir donner de futures pistes d'investigation sur le même sujet, mais aussi sur d'autres liés à la musique brésilienne et à ses compositeurs.

Quel rôle Jobim et son œuvre joueront-ils dans la continuation du processus actuel de transformation et de modernisation de la musique brésilienne et de la musique du monde ? La musique de Jobim a canalisé les aspirations modernistes d'une époque et d'un peuple, en étant fidèle à ses origines. Il a composé plus de 500 pièces, dont de très nombreux *standards* joués par des musiciens d'origines et de styles très divers. L'impact apporté par ce compositeur aux personnes musiciennes ou pas, dans le monde, est donc d'une grande importance dans le domaine de la sensibilisation musicale. Au travers des analyses de ce travail, nous comprenons que le discours de Jobim peut être considéré comme une continuation de la musique populaire, fortement ancré dans son époque, ainsi que dans la tradition de la musique populaire brésilienne. Nous avons en particulier essayé de montrer comment, à partir de sa façon de composer, de son style musical et artistique, le compositeur, bien qu'aujourd'hui disparu, continue encore à enrichir non seulement la musique populaire brésilienne, mais aussi d'autres musiques du monde, ce qui lui donne un rôle d'extrême importance dans la continuation de l'histoire musicale de son pays. Nous espérons ainsi que ce travail pourra être utile dans le domaine de la recherche musicale, de la sensibilisation musicale et de la compréhension d'une partie de l'histoire musicale brésilienne.

GLOSSAIRE

Anatole : Dans le langage usuel des musiciens de jazz français, ce terme, d'origine obscure, s'applique à une cellule harmonique proposant, dans une tonalité donnée, l'enchaînement des degrés suivants : I VI II V I

Batuque : Cérémonie religieuse accompagnée par les claquements de mains et les battements de pieds des esclaves africains ayant fait souche au Brésil.

Bolero : Genre de musique latino américaine des années 1920. Binaire.

Carioca : Personne née à Rio de Janeiro.

Choro : Genre empli de nostalgie et de tristesse, le *choro* peut, à ce titre, être considéré comme l'un des précurseurs de la bossa nova.

Cool jazz : Entre les années 1949 et 1954 les musiciens de la West coast américaine développent un jazz raffiné, tendre et moins agressif que le be-bop new yorkais.

Lundu : Danse et chant d'origine africaine, ramenés d'Angola et du Congo, et introduite au Brésil.

Marchinha : Genre de musique brésilienne des années 1900-1930. *Scotish* à la brésilienne. Musique de carnaval. Binaire.

Maxixe : « Dans la fumée des cigares et la vapeur des alcools, au son de l'orchestre, on réinvente la polka qui, mêlée aux *lundus*, aux tangos et à la *habanera*, développée par les musiciens de la rue, finira bientôt par prendre un nom et une identité plus brésiliens : le maxixe. »236

Modinha : Premier genre musical brésilien, et qui a dans conçu sur la *modinha* portugaise, avec la poétique brésilienne.

Samba canção : Genre de musique antérieure à la bossa nova. Mélange de samba et *bolero*.

Samba : Genre de musique brésilienne des années 1910. Encore actuelle. Ses rythmes peuvent être très marqués, presque violents quand l'hystérie collective d'une fête populaire prend le dessus. Ils peuvent être aussi doux et tendres. Le samba compte douze variantes ayant chacune son propre code musical. Binaire.

---

[236] Cf. DELPHINO, *Brasil: a música*, p. 168.

Saudade : Ce mot désigne un état d'âme fait de nostalgie où se mêle une infinité d'autres sentiments. C'est une espèce de mal-être doux-amer, toujours en équilibre entre plusieurs sensations situées à l'opposé de la passion. 237

Seresta : Ensemble de genres de musique populaire brésilienne.

Standards : Pièces extrêmement populaires, surtout par des musiciens de jazz, bossa nova, musique du monde et amateurs de cette musique.

Toada : Genre de musique campagnarde brésilienne apparue dans les années 1930-1940. Lent et mélancolique.

Tropicália : Genre musical né dans les années 1960 qui consiste à choquer l'auditeur, et qui a comme caractéristiques le mauvais goût, le baroque et le kitsch. [238]

---

[237] Cf. DELPHINO, *Brasil: a música*, p. 19.
[238] Ibid., p. 113.

INDEX DES NOMS

ABREU, Zequina de, 13.
AGUILA, Jesus, 15, 20, 22, 26, 28, 79.
Aleijadinho, 35, 37.
ALF, Johnny, 21.
ALMEIDA, Guilherme de, 41.
ALMEIDA, Renato, 41.
ALVES, Lucio, 16, 51.
AMADO, Jorge, 68.
ANDRADE, Mário de, 34, 40, 41, 42, 44, 148.
ANDRADE, Oswald de, 3, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44.
Antônio Maria, 16.
ARANHA, Luis, 34.
ARAU, Claudio, 41.
ASTER, Fred, 16.
AZEVEDO, Waldir de, 13.

BACH, Johann Sébastian, 46, 50, 79, 86, 141, 149.
BANDEIRA, Manuel, 34, 41, 50.
BANDOLIM, Jacob, 13.
BARBOSA, Agenor, 41.
BARYSHNIKOV, 41.
BARRETO, Bruno, 68.
BARROSO, Ari, 5, 17, 21, 64, 72, 102, 103, 104, 109, 154, 163.
BARTOK, Bela, 27, 45, 46.
BILAC, Olavo, 161.
BIRD, Charlie, 112.
BLANCO, Billy, 51, 151.
BRAGA, Gilberto, 67.
BRANCO, Lucia, 50, 79, 94.
BRECHERET, Victor, 41.
BUARQUE, Chico, 59, 61, 69, 80, 92, 93, 126.

CABRAL, Sérgio, 5, 15, 49, 54, 63, 66, 71, 72, 79, 107, 148, 152, 163.
CALADO, Joaquim Antônio da Silva, 13.
CALDAS BARBOSA, Domingos, 11.
CALLAS, Maria, 41.
CALMON, Miguel, 32.
CAMARA, Marcelo, 110, 111, 118.
CAMARGO MARIANO, César, 65.
CAMARGOS, Marcia, 34, 41.
CAMPOS, Augusto de, 16, 19, 21, 24, 25, 60, 97, 147.
CAMUS, Albert, 52.
CAMUS, Manuel, 52.
CARDOSO, Eliseth, 23, 95, 96, 98.
CARTER, Ron, 21, 64.

CARUZO, Enrico, 41.
CARVALHO, Ronald de, 41.
CASTORIADIS, Cornélius, 157.
CASTRO, Ruy, 3, 16, 21, 23, 80, 95, 96, 110.
CAVALCANTI, Di, 41.
CAYMMI, Danilo, 69, 70.
CAYMMI, Dori, 65, 126.
CAYMMI, Dorival, 5, 17, 72, 102, 103, 104, 109, 121, 154, 163.
CENDRARS, Blaise, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 125, 161.
Chabrier, 46.
Charpentier, 46.
CHEDIAK, Almir, 55, 72, 74, 75, 77, 128.
CHOPIN, Frédéric, 26, 29, 50, 63, 79, 83, 164.
COSTA, Dom, 60.
CRAVO ALBIN, Ricardo, 11, 12, 14.

DAVIS, Miles, 57.
DEBUSSY, Claude, 26, 45, 46, 47, 50, 63, 66, 79, 127, 149, 153, 155, 162, 164.
DELPHINO, Jean-Paul, 9, 10, 12, 24, 49, 56, 95, 167, 168.
DEODATO, Elmir, 60, 63, 64, 165.
DESMOND, Paul, 57.
DIAS, Cícero, 34.
DONATO, João, 21.
Donga, 45.
DRUMMON DE ANDRADE, Carlos, 34, 150, 158, 161.
DUARTE, Luís de Carvalho, 125, 126, 129, 139, 144, 146.
Dukas, 46.
Duparc, 46.

ECO, Humberto, 19.
Elis Regina, 55, 65.
ELLINGTON, Duke, 41, 114.
Ernani Filho, 51.
ESTEVAN GAVA, José, 95, 99, 101.
EVANS, Bill, 21.

FARIA, Miguel, 68, 80.
FARNEY, Dick, 16, 51.
FAURE, Gabriel, 46.
FEATHER, Leonard, 55.
Febrônio, 35, 37.
FIELDER, Arthur, 60.
FITZGERALD, Ella, 21, 41, 57.
FRANK, Cesar, 46.
FRANK, Nino, 36, 37.
FREIRE, Nélson, 50.
FREUD, Simund, 35.
FUENTES LIMA, Patrícia Helena, 4, 157.

Garoto, 21.
GAYA, Lindolfo, 62.
GERSHWIN, George, 50, 112, 154.
GETZ, Stan, 112.
GILBERT, Louis, 63.
GILBERT, Ray, 57.
GILBERTO, João, 18, 22, 23, 29, 30, 53, 54, 55, 58, 72, 95, 96, 97, 98, 99, 106, 107, 110, 112, 124, 135.
GILLESPIE, Dizzi, 96.
GIMBEL, Norman, 57.
GNATTALI, Radamés, 15, 52.
GOGLIANO, Oswaldo (Vadico), 65.
GONZAGA, Chiquinha, 13.
GORDINE, Sacha, 52.
GUERVOS, José Maria, 50.
GUEST, Yan, 74, 75, 77, 78, 113, 127, 128.
GUIMARAES, Rogério, 110, 111, 118.
GUTIERRES DE TERAN, Tomas, 50.

HENDRICKS, Jon, 96.
HIME, Olivia, 150.
HINDEMITH, Paul, 49.

JANKELEVITCH, Vladimir, 154.
JARDIM, Gil, 44, 141, 149.
JOBIM, Ana Lontra, 66, 67, 68.
JOBIM, Elisabeth, 68.
JOBIM, Helena, 49, 55, 79.
JOBIM, Jorge, 55.
JOBIM, Paulo, 69, 70.

KARABTCHEVSKY, Isaac, 62.
KLEIN, Jacques, 50.
KERSZBERG, Pierre, 73.
KODALY, Zoltan, 45.
KOELLREUTTER, Hans Joachim, 49, 50, 149.
KUBITSCHEK, Jucelino, 19, 151.
KUEHN, Frank Michael Carlos, 29, 30, 99, 106.

Lalo, 46.
Lampião, 35.
LACERDA, Benedito,
LEAO, Nara, 67, 96.
LEES, Gene, 57, 58.
LEGER, Fernand, 33.
LENNON, John, 163.
LEONEL, Maria Célia de Moraes, 150.

LEYMARIE, Isabelle, 113.
LISZT, Franz, 26.
LOBO, Edu, 67, 68.

MAFALTI, Anita, 33, 41, 42.
MALATS, Joaquim, 50.
MAMMI, Lorenzo, 68, 117, 161.
MANCINNE, Henri, 62.
MARIANO, Olegario, 41.
MARINETTI, Filippo Tommaso, 39, 40.
MARTINS, José de Souza, 43.
MASSI, Augusto, 161.
MCCARTNEY, Paul, 163.
MEDALIA, Julio, 71.
MEDEIROS, Anacleto de, 45.
MELLO, Jorge, 110, 111.
MENDONCA, Newton, 21, 73, 110, 111, 117, 118, 122, 123.
MENEZES BASTOS, Rafael José de, 30, 31.
MESQUITA, Custódio, 21.
METHENY, Pat, 21.
MIDANI, André, 65.
MILHAUD, Darius, 106.
MILLET, Sérgio, 34.
MINGNONE, Francisco, 62.
Miucha, 67.
MORAES, Vinícius, 23, 29, 52, 54, 55, 63, 67, 69, 72, 96, 107, 108, 146, 151.
MORAIS, Pedro de, 65.
MOREIRA LIMA, Arthur, 50.
MOUSTAKI, Georges, 64.
MOZART, Amadeus, 28.

NAZARE, Ernesto, 12, 29, 45.
NEI, Nora, 51.
NESTROVSKY, Arthur, 117.
NIEMEYER, Oscar, 151.
NOBRE, Marlos, 62.
NOUGARO, Claude, 55.

OGERMAN, Claus, 58, 59, 61, 65, 66, 67, 125, 126, 136, 144, 145, 146, 165.

PASCOAL, Hermeto, 64.
PEIXOTO, Luis, 49.
PICCHIA, Menotti del, 41.
PINHEIRO, Leila, 96.
PINTO, Marino, 65.
PIXINGUINHA, 13, 17, 45, 64.
POLETO, Fabio Guilherme, 4.
PORTER, Cole, 112.

PORTO, Marques, 49.
PRADO, Paulo, 34, 35, 37.
PRAZERES, Heitor dos, 45.
PROKOFIEV, Segey Sergeyevitch, 50.

RAMALHO, Tereza, 73.
RANGEL, Lucio, 49, 52.
RAVEL, Maurice, 6, 26, 29, 45, 46, 47, 50, 63, 72, 79, 80, 81, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 126, 154, 155, 162, 164.
REIS, Mario, 22.
REILY, Suzel Ana, 127.
RIBEIRO, Darci, 1.
RIDDLE, Nelson, 59, 60, 144, 145.
RINSKI-KORSAKOV, Nicolas Andréiévitch, 51.
ROBBINS, Harold, 63.
ROCHA BRITO BRASIL,
ROSA, Guimarães, 66, 158.
ROSA, Noel, 5, 17.
ROSADO, Clairton, 156.
RUBINSTEIN, Arthur, 33, 41.

SAENS, Saint, 46.
SANCHES, José Luis, 49.
SANTORO, Claudio, 54.
SARRACENI, Paulo César, 64, 65.
SCHAEFFNER, André , 28.
SHIC, Anna Stella, 46.
SEVERIANO, Jairo, 1, 11, 18, 48, 69, 109.
SHOENBERG, Arnold, 2.
SILVA BRITO, Mário, 1, 32, 35, 37.
SINATRA, Frank, 21, 55, 57, 59, 60, 126, 144, 145.
SOUZA, Tarik, 159.
Sting, 21.
STRAVINSKY, Igor Féodorovitch, 33, 45, 46, 50, 79, 84, 149, 155.
STRAYHORN, Billy, 114.

TATIT, Luiz, 117.
TAYLOR, Creed, 58, 61, 63, 64.
TELES, Gilberto Mendonça, 39.
THOMAS, Kurt, 49.
TIAGO, Paulo, 66.
TINHORAO, José Ramos, 11, 56, 57.
TOSCANINI, Arturo, 41.

ULHOA, Marta Tupinambá, 43.

VANDRE, Geraldo, 61.
VAUGHAN, Sarah, 67.

VIANNA, Hermano, 11, 30, 106.
VILLA-LOBOS, Heitor, 1, 6, 17, 29, 33, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 54, 66, 72, 74, 79, 81, 86, 87, 90, 92, 94, 107, 118, 126, 127, 129, 135, 137, 140, 141, 149, 153, 155, 158, 160, 162, 164.
VIOT, Jacques, 52.
VOGELER, Henrique, 49.

WEBB, Jimmy, 62.
WELDING, Peter, 58.

ANNEXES

Textes des œuvres analysés (original et traduction littéraire en français) :

Imagina

Imagina, imagina hoje à noite a gente se perder. Imagina, imagina hoje à noite a lua se apagar. Quem ja viu a lua cris, quando a lua começa a murchar, lua cris, é preciso gritar e correr, socorrer o luar. Meu amor, abre a porta pra noite passar, e olha o sol de manhã, olha a chuva, olha a chuva, olha o sol, olha o dia a lançar serpentinas, serpentinas pelo céu, sete fitas coloridas, sete vias, sete vidas avenidas pra qualquer lugar. Imagina, imagina. Sabe que o menino que passar debaixo do arco iris vira moça, vira a menina que cruzar de volta o arco iris rapidinho volta a ser rapaz. A menina que passou no arco era o menino que passou no arco e vai virar menina, imagina, imagina, imagina, imagina, imagina hoje à noite a gente se perder. Imagina, imagina hoje à noite a lua se apagar.

Imagine

Imagine, imagine aujourd'hui cette nuit on se perd. Imagine, imagine aujourd'hui cette nuit la lune s'éteint. Qui a déjà vu la lune claire, quand la lune commence à décroître, lune claire, il est nécessaire de crier et de courir, de sauver le clair de lune. Mon amour, ouvre la porte pour que la nuit se passe et regarde le soleil du matin, regarde la pluie, regarde la pluie, regarde le soleil, regarde le jour où nous lancerons des serpentins, des serpentins à travers le ciel, sept bandes coloriées, sept chemins, sept vies, boulevard pour aller n'importe où. Imagine, imagine. Sache que le garçon qui passe en dessous de l'arc-en-ciel devient fille. La fille qui croise à nouveau l'arc-en-ciel rapidement se retrouve garçon. La fille qui est passée sous l'arc-en-ciel était le garçon qui est passé sur l'arc et va devenir fille. Imagine, imagine, imagine, imagine, imagine aujourd'hui ce soir on se perd, imagine, imagine aujourd'hui la lune s'éteint.

Chega de saudade

Vai minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser. Diz-lhe numa prece, que ela regresse, porque eu nao possa mais sofrer.Chega de saudade a realidade é que sem ela não ha paz, não ha beleza, é so tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai. Mas se ela voltar, se ela voltar, que coisa linda, que coisa louca. Pois ha menos peixinho a nadar no mar, do que os beijinhos que eu darei na suu boca. Dentro dos meus braços, os abraços hão de ser milhões de abraços apertado assim, colado assim, calado assim, abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim. Que é pra acabar com esse negocio de você longe de mim, vamos deixar desse negocio de você viver sem mim.

Assez de souffrance

Va ma tristesse, et dis-lui que sans elle, rien ne peut être. Dis-lui, en prière, qu'elle revienne, car je ne peux plus souffrir. Assez de mélancolie, la réalité est que sans elle il n'y a pas de paix, pas de beauté, juste la tristesse et la mélancolie qui ne me quittent plus. Mais, si elle revenait, que ce serait beau, que ce serait fou, car il y a moins de poissons qui nagent dans la mer que de baisers sur ta bouche je te donnerais. Entre mes bras, les étreintes seront comme des millions des étreintes, serrés comme ça, collés comme ça, silencieux comme ça, des étreintes, des baisers et de la tendresse sans fin. Pour en finir avec cette affaire, de toi vivant sans moi, je ne veux plus de cette affaire, de toi loin de moi, laissons cette affaire de toi vivant sans moi.

Desafinado

Se você disser que eu desafino amor, saiba que isso em mim provoca imensa dor.
So privilegiados tem ouvidos igual ao seu. Eu possuo apenas o que deus me deu.
Se você insiste em classificar, meu comportament de ante musical, Eu mesmo mentindo
Devo argumentar que isto é bossa nova que isto é muito natural.
O que você nao sabe nem sequer presente, é que os desafinados também tem um coração.
Fotografei você na minha rolleyflex, revelou-se a sua enorme ingratidão.
So nao podera falar assim do meu amor. Este é o maior que você pode encontrar, você
Com a sua musica esqueceu o principal. Que no peito dos desafinados, no fundo do peito
Bate calado, que no peito dos desafinados também bate um coração.

Désaccordé

Si tu dis que je désaccorde mon amour, sache que cela provoque en moi une immense douleur. Seuls les privilégiés ont une oreille telle que toi, je possède seulement ce qui dieu m'a donné. Si tu insistes à classifier mon comportement *d'antimusical*, moi même en mentant, je dois argumenter que ça, c'est de la bossa nova, qu'elle est très naturelle. Ce que tu ne sais pas, que tu ne peux même pas pressentir, c'est que les désaccordés ont aussi un cœur. Je t'ai photographié avec mon *rolleyflex*, et il a révélé ton énorme ingratitude. Seulement tu ne pourras pas parler ainsi de mon amour, celui-ci est le plus grand que tu puisses rencontrer. Toi, avec ta musique, tu as oublié le principal, que dans le buste des désaccordés, du fond du buste bat silencieux, que dans le buste des désaccordés bat aussi un cœur.

Résumé substantiel de la thèse en portugais

Resumo expandido em português

Nesse presente resumo nós vamos sintetizar de uma forma suscinta todo o trabalho realisado nessa pesquisa. O tema desenvolvido na pesquisa é a modernidade "antropofágica" do compositor, autor e arranjador Antônio Carlos Jobim. Personagem de destaque da música brasileira, Jobim foi um dos principais responsaveis pelas mudanças advindas na música popular brasileira à partir de 1960 até os dias de hoje. O período de atuação do compositor começa à partir de meados dos anos 1950 e termina com sua morte, em 1994.

Introdução

Na música popular brasileira, vemos o surgimento de vários fenômenos culturais e sociais a partir dos anos 1750.[239] Nessa época, a música tocada na futura terra brasileira, ainda era a música portuguesa, africana e a musica nativa, dos habitantes já estabelecidos antes da chegada dos Portuguêses e Africanos. Apenas por volta de 1800-1850 é que ela toma forma e ganha uma autenticidade brasileira. Durante esse processo, a música brasileira passará por varias etapas transformativas. Assim, uma das etapas mais importantes se realisará : a formação definitiva do folclore e o começo do estabelecimento das tradições em todos os campos artísticos. E é nessa época que vários gêneros musicais nasceram tambem, como por exemplo : o choro, o maxixe, a modinha e tantos outros, no imenso território brasileiro.

As revoluções nas artes brasileira virão involuntariamente quando o povo brasileiro começa à se identificar com o seu país, assumindo sua identidade e consequentemente dando luz à nação.[240] Nesse trabalho nós iremos tratar de uma das mais importantes revoluções ; o modernismo brasileiro. Os protagonistas dessa revolução foram impussionados à transformar o discurso musical pela combinação de diferentes fatores: a pressão da onda do modernismo

[239] SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira, Das origens à moderniade,* São Paulo : Ed. 34, 2008, 504 p.
[240] RIBEIRO, Darci, *O povo brasileiro,* São Paulo : Companhia das Letras, 1995, 476 p.

sociocultural o que possibilita uma outra visão de mundo, uma explosão criativa na sociedade intelectual de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como outras cidades menores e menso importantes e os avanços industriais e tecnológicos europeus que influenciaram toda a sociedade brasileira.[241]

Na primeira metade do século passado, alguns compositores começaram a mudar o discurso musical que em breve revolucionará a cena musical brasileira : Heitor Villa-Lobos, à partir da década de 1920 na música erudita e Antônio Carlos Jobim, na década de 1960, na música popular. Apesar da forte pressão sócio-cultural rumo as idéias modernistas, grande parte da crítica de música popular, com raras exceções, não aceitam as mudanças propostas.[242] A noção de modernidade na realidade brasileira tem um significado específico. O principal fator é a juventude do país - cerca de 500 anos - com forte miscigenação, e sua evolução social e cultural o que irá diferenciar da realidade européia, que possue uma outra realidade no sentido e na definição de modernidade, e tambem bem diferente no quesito cultura e civilização. O Brasil, entretanto, segue uma linha de mudanças próxima ao modernismo reminiscente da sociedade ocidental, pelo fato de ser uma ex-colônia de Portugal - uma terra enorme que mistura índios nativos, Portugueses e Africanos, e mais tarde os Alemães, Italianos e Japonêses também farão parte do futuro povo brasileiro. Mas mesmo que a Europa é também o resultado de uma mistura muito diversificada social e culturalmente, a comparação não pode ser sustentada por muito tempo. No velho continente o conceito de modernidade está essencialmente relacionada com compositores de música que trazem novas idéias, como Arnold Schoenberg (1874-1951), que nasceu entre os períodos romântico e o período clássico expressionista. Na década de 1920 ele foi o principal protagonista do nascimento do dodecafonismo e da música serial. A modernidade brasileira segue um caminho paralelo, mas diferente. Ela difere em termos de especificidades filosóficas diferentes tais como a moral, a cultura, a política e a estética. No que diz respeito a essência do movimento modernista brasileiro, para identificar o início do movimento antropofágico como o ponto de partida ideológica e artística, uma análise permitiu uma compreensão mais profunda do tema veinculada à nossa problemática.

É neste contexto temporal que Antônio Carlos Jobim iniciou seus estudos musicais e assim desenvolve a sua carreira profissional. Estar em perfeita harmonia com esta nova onda

---

[241] Cf. SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna*, Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1964, 322 p.
[242] Ibid.

de modernização e da aproximação com bons compositores, maestros e arranjadores, faz o nível musical de Jobim crescer naturalmente tendo na sua formação várias das transformações modernizadoras.[243] Seu trabalho é fortemente enraizado na tradição da música popular brasileira, e da cultura popular. Ele também é baseado na música ocidental do início do século XX. A noção de "música moderna" deve primeiramente ser entendida como uma reformulação do discurso musical. Na música popular brasileira, este trabalho inovador tem seus afluentes na música clássica e às vezes no jazz, mas sobretudo nasce na fonte da música popular brasileira em si, no folclore e nas tradições musicais d'outros tempos, mantendo viva as suas raízes.

A música de Antonio Carlos Jobim é parte de um grande movimento que está envolvido nessas transformações importantes da cultura brasileira. Este trabalho, portanto, procura explicar e destacar os componentes complexos de uma arte que vai buscar as suas fontes em locais diferentes, e depois mostrar como elas contribuem para criar um estilo completamente original, testemunho das preocupações e da sensibilidade brasileira, num dado momento. Notaremos também a perenidade da música de Jobim, à qual já entrou no *rol* dos grandes clássicos que compõem o património cultural do país.[244]

Após a sua entrada na cena musical, Jobim se estabelece como um dos maiores compositores de música popular. Seu trabalho agora é tocado de diferentes maneiras em diferentes países, tanto em grandes orquestras como em conjuntos de música de câmara ou de música popular ; de fato, sua música tem características eruditas e populares.[245] Ele irá influenciar várias gerações de compositores em todo mundo. Pode-se realmente dizer que Jobim mudou o cenário musical da música popular brasileira de seu tempo e espaço. Um dos segredos da arte de sua composição reside no equilíbrio entre o desenvolvimento harmônico e melódico sobreposto numa complexa rede de inter-relações e de contrapontos. O resultado é uma música de caráter elevado e original.

---

[243] Cf. CASTRO, Ruy, *Chega de saudade, A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das Letras, 2002, p. 285.
[244] Ibid.
[245] NESTROVSKI, Arthur, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo : Cosac Naify, 2004, 93 p.

Na nossa pesquisa bibliográfica de trabalhos universitários sobre o Tom Jobim e sua obra, notamos uma enorme carência quantificativa. Na nossa referência bibliográfica constam duas téses de doutorado[246]m bastante úteis na relisação da nossa pesquisa. Alguns trabalhos de mestrado foram feitos sobre Jobim, às vezes na mesma abordagem que a nossa, porem sem aprofundamento ciêntifico. A tése de Fuentes sobre o imaginário de Jobim serviu como uma importante fonte ideológica, pois ela aborda a atitude criativa do artista numa ótica literária modernista. Já Poleto aborda na sua tése o artista Jobim na cena musical entre os anos de 1963 até 1976. É, portanto, uma abordagem sociológica da importância da pessoa de Jobim na realidade musical brasileira. Diferentemente dessas téses de doutorado e de mestrado, nós abordamos a modernidade antropofágica de Jobim numa ótica musicológica, com foco nos elementos precisos que fazem parte da originalidade do compositor e que caracterisa sua identidade modernista no seio da música popular brasileira, e que não foram tratados numa abordagem aprofundada até então em pesquisas universitárias numa ótica musical-sociológica em um nível doutoral.

A primeira parte do nosso trabalho expõe os processos evolutivos da música popular brasileira. Para melhor compreender a futura modernidade, uma análise historiográfica musical possibilitou uma compreensão das tendências evolutivas da sociedade. O significado enigmático e polissêmico de diferentes símbolos musicais possibilita ao ouvinte - um público de fortes valores culturais - varias oportunidades de escuta, tanto como nas canções, como nas péças instrumentais - e, como tal, é percebida e compreendida pela comunidade musical e artística em geral, e da sociedade como um todo. Nossa pesquisa historiográfica visa uma análise das consequências musicais que o sentido musical repercute no público, especializado ou não, em virtude de sua influência sobre a história de ideais estéticos, suas posições, suas imposições, seus limites e suas realizações nas obras de compositores modelos da sociedade, insaciáveis de novas direções.

---

[246] FUENTES LIMA, Patrícia Helena, *O Imaginário de Antônio Carlos Jobim: Representações e discursos*, Thèse de doctorat, Chapel Hill : University of North Carolina, 2008, 217 p.
POLETO, Fabio Guilherme, *Saudade do Brasil : Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)*, Departamento de História da faculdade de filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo : Universidade de São Paulo, 2010, 299 p.

A vida pessoal de Jobim exerce uma influência na sua obra. Sua música mantém uma relação com a sua personalidade introspectiva e fechada. Alguns dos compositores que dão os primeiros passos para a modernização da música popular brasileira têm uma forte relação com ele. Entre os mais importantes podemos citar Villa-Lobos, Noel Rosa, Custódio Mesquita, Garoto, Ari Barroso e Dorival Caymmi. Quando Jobim começou a compor esses já eram compositores renomados. Eles contribuiram en muito para o desenvolvimento do estilo de Jobim. No segundo capítulo nós, através de uma pesquisa bibliográfica, analisamos e contextualizamos alguns dos aspectos que tiveram importância na sua vida pessoal e consequentementem profissional. Na sua formação musical, percebemos em como certas influências de seus mestres ajudaram a cunhar seu estilo. Citamos aqui os mais importantes eventos que marcaram a sua vida bem como seus principais álbuns e os diferentes períodos que correspondem a eles, os trabalhos para trilhas sonoras de filmes, sua participação no nascimento da bossa nova, gênero musical que mais representa a modernidade na música popular brasileira. Mesmo não tendo qualquer intenção de criar um novo gênero musical, Jobim é um dos principais compositores deste genêro musical. Durante sua carreira, ele compôs várias peças deste novo gênero, que oficialmente o consolidou como o compositor "especialista". A pesquisa biográfica sobre o compositor é de suma importância para a compreensão de parte de sua música e da influência que ele recebeu para compreender sua *verve* antropofágica.

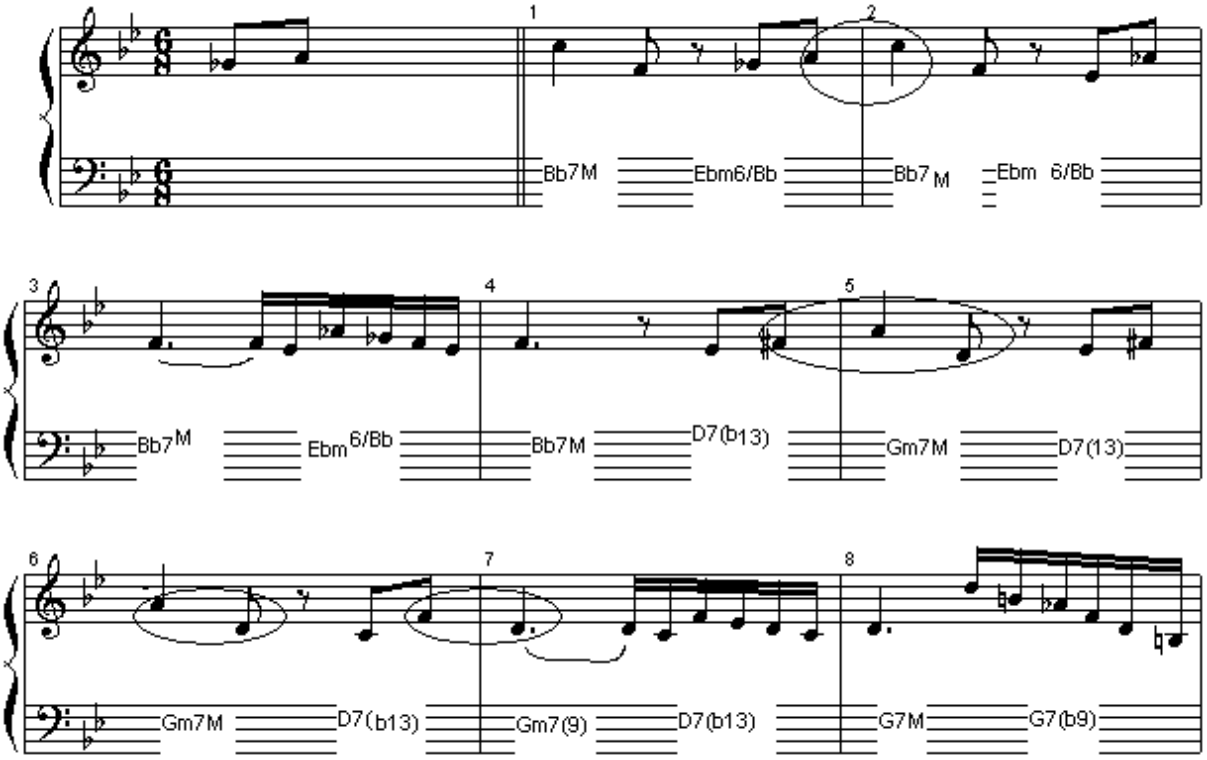
Em nosso terceiro capítulo nós analisamos o movimento modernista brasileiro e seu motor criativo, a *antropofágia* cultural. A relação de vários personagens do movimento antropofágico dos anos 1920 com Jobim é significativa. Dentre alguns dos mais importantes podemos destacar : Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos et Guimarães Rosa. Eles tiveram uma importância capital na formação do imaginário jobiniano. O estilo e a ousadia em romper com velhas idéias foram as principais influências antropofágicas que Jobim absorve.

Nosso quarto capítulo é dedicado às análises musicais de três composições de Jobim. Nosso foco nessas análises é baseado no núcleo do problemátca em questão, o da antropofágia jobiniana. Assim, o que foi valorizado nessas análises foram as peculiaridades de seu modo de compor. Seus primeiros anos como compositor são ricos e férteis : várias péças e

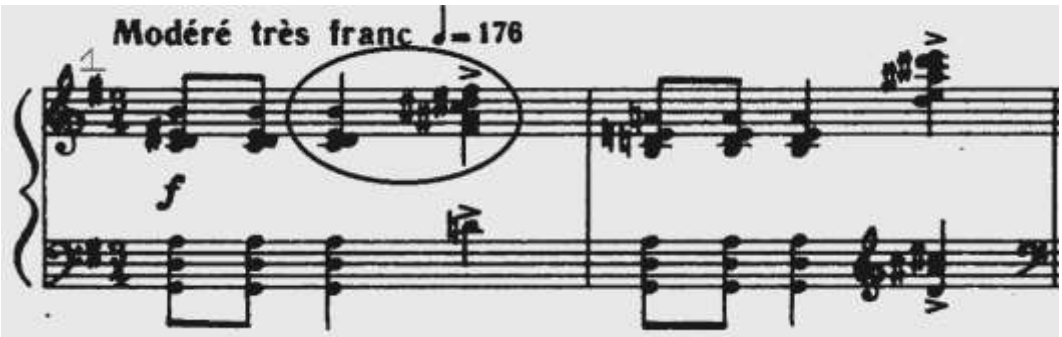
canções deste período serão rapidamente reproduzidas em todos os continentes do planeta. A noção de "modernidade brasileira" na obra de Jobim tem uma singularidade típicamente própria à ele : ela afeta o folclore, à música tradicional brasileira, à música erudita brasileira e parte da mísica européia e do jazz. A escolha das composições analisadas não é mero acaso. Começamos por Imagina a primeira composição de Jobim. Ela possui uma forte relação com a música impressionista francesa de Ravel, mas tambem com a de Villa-Lobos.

Exemplos 1 e 2. Relação com *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel.

Imagina, ex. 1, compassos 1 ao 4 :



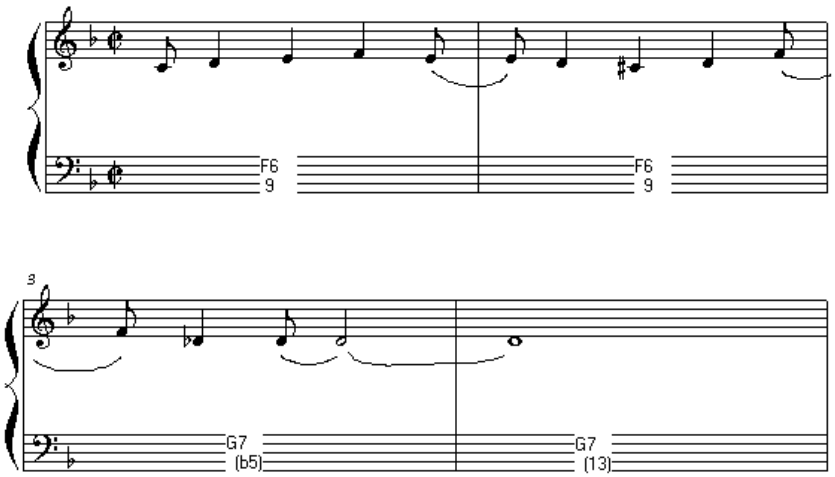
Valses nobles et sentimentales, ex. 2 : , compassos 1 e 2.



Em seguida analisamos Chega de saudade, ponto de partida da bossa nova,[247] gênero popular que mais se identifica com a modernidade musical brasileira. A terceira e última análise é Desafinado. Ela possuiu uma forte relação com o jazz e com o cool jazz.

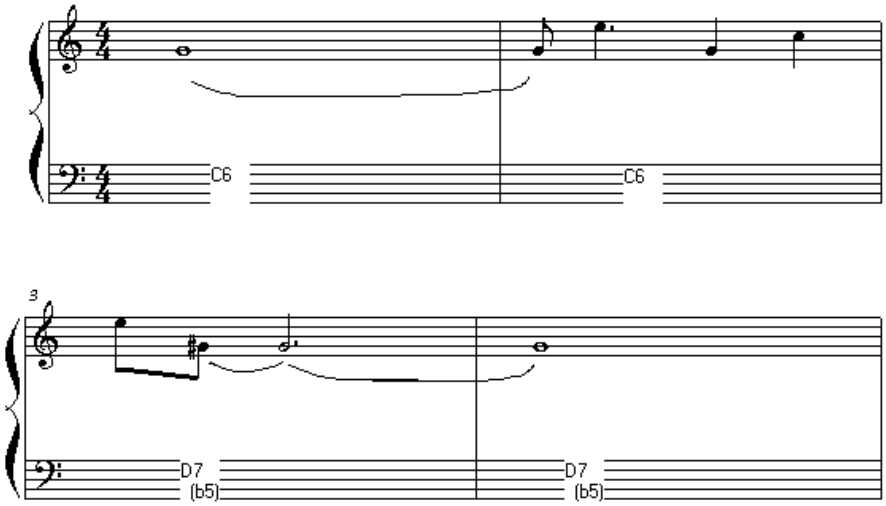
Exemplo 3 e 4. Relação de Desafinado com o jazz de Duke Elington.

Desafinado, ex. 3, compassos 1 ao 4 :



[247] Cf. CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p.

Take the a train, ex. 4, compassos 1 ao 4 :

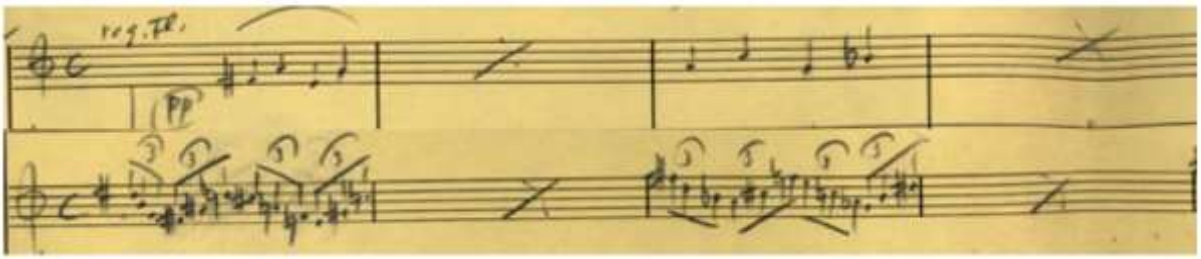


Estes três composições são oriundas dos primeiros dez anos de carreira de Jobim.

As análises continuam também no quinto capítulo, porém nos arranjos. E é justamente nos arranjos que a *verve* antropofágica se acentua na música de Jobim. A mensagem antropofágica é codificada em diferentes níveis e dimensões musicais. A maneira em como Jobim trabalha os arranjos é quase que composicional. Os arranjos se fundem com a melodia e às vezes tambem com a harmonia. Isso explica as formas em como as regravações de Jobim foram feitas. Nessas diferentes versões, quase sempre, são expostas os arranjos originais juntamente com a melodia. E foram várias, gravadas por grupos, orquestras e outras formações de diferentes vertentes, épocas, estilos e cultura musical.

Exemplo musical de caráter antropofágico, ex. 5. Ele é baseado na utilisação da escala octatônica, fato esse de uma certa inovação na música popular brasileira da época.

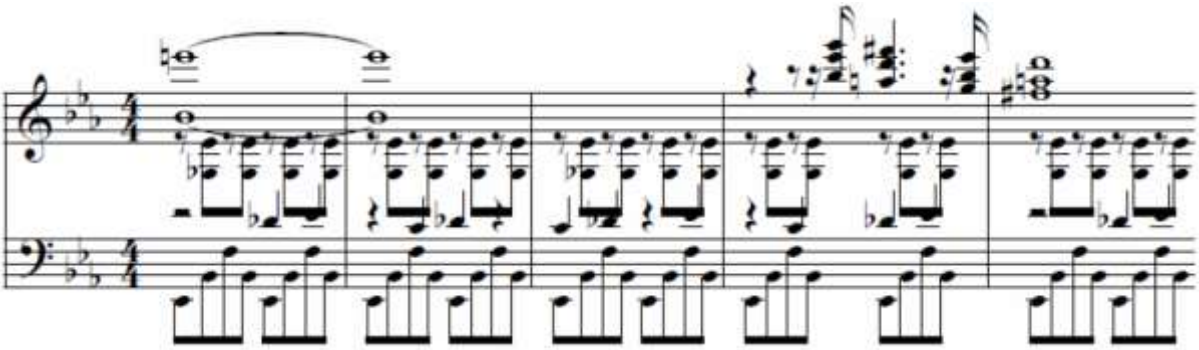
Tempo de mar , ex. 5



Observamos nos arranjos uma linguagem explicitamente antropofágica. Diferente do contexto harmônico e melódico, nos arranjos ocorrem citações diretas e indiretas à outros compositores. Isso ocorre sem perder o sentido identitário do compositor. A complementação entre os elementos musicais é influenciada pelas diretivas as quais Jobim prioriza no seu discurso musical. Podemos assim definir essa fusão entre os elementos musicais ; sendo já uma prática sem tradição na música popular en geral, o fato de associar de forma profunda e fusional arranjo-melodia-harmônia-rítmo, esse conjunto operacional releva uma particularidade inata ao artista.

Exemplo de utilisação de centros modais distintos numa mesma péça. Ex. 6

Trem para Cordisburgo, ex. 6 **:**



Para concluir, no sexto e último capítulo desenvolvemos reflexão sobre a antropofágia jobiniana. O imaginário do compositor carioca, essencial no processo criativo do artista, é discutido neste capítulo sob óticas distintas. A principal delas é a que aponta elementos antropofágicos “concretos” diretamente ligados à concepção de sua obra. Consideramos neste tópico que Jobim segue rumos ideológicos bem estabelecidos conectados com alguns intelectuais do movimento modernista.

Como podemos explicar o fenômeno Jobim? Um dos principais motivos é que o compositor cristaliza uma tradição brasileira que remonta ao início do século passado – tradição essa originária da fusão de três "raças" com cultara européia, africana e americana – o que constitui uma cristalização de um feito univeralmente musical.

Síntese conclusiva

A importáncia do aparecimento de Antônio Carlos Jobim no contexto músical-cultural brasileiro é a seguinte: um "divisor de águas" no seio da música popular brasileira de meados do século XX, que acontece na região suduoeste brasileira, mas que rapidamente se alastra para outras regiões brasileiras até se tornar mundialmente conhecida. A *verve* antropofágica, essência de "modernidade", está presente em muitos de seus trabalhos. Sua música é sinônimo de tradição e modernidade, já que tem características da música tradicional e erudita brasileira, de parte de uma música erudita européia, mas também de outras músicas populares e eruditas originárias de outros países, como o jazz, o foxtrot, a valsa e tantas outras mais. Em sua música, encontramos a existência de vários tipos de mutações estilísticas antropofágicas que se cristalizam, existência essa, impulsionada pela modernização estruturada no seu *modos operandi* composicional. Dentre essas mutações oriundas das linguagens musicais moderna e tradicional, vamos apresentar de forma concisa alguns dos tópicos mais representativos :

- a renovação da estrutura temática de uma transmissão de linguagens.
- utilização do uso do cromátismo harmônico e melódico.
- Utilização regular da linguagem modal no âmbito da música popular popular.

- Utilização de acordes (maior, menor, diminuto e com sétima da dominante) com as extensões de : 7ª maior, menor e aumentada, 9ª maior, menor, aumentada e, 11ª diminuta, justa e aumentada e 13ª menor e maior.

- Emprego de modulações de tonalidade sistemáticas e repentinas em terças, características essas já presentes na música de Villa-Lobos e Ravel.

Podemos dessa forma certamente concluir que para um compositor de música popular brasileira adquirir uma dimensão global é um fato raro e excepcional. Em comparação com a quantidade tocada em emissões de rádio da época (anos 1960, 70, 80) e até mesmo nos dias de hoje de Garota de Ipanema, os concorrentes de Jobim são os astros planetários Lennon e McCartney. Essa fenômeno se produz em escala global. É extraordinário que uma nova música, uma fusão de diferentes estilos, populares ou não, pode influenciar a imaginação das pessoas de culturas distintas. A chave para esse sucesso é, talvez, é a genialidade com que Tom Jobim utilisa em seus temas alguns elementos da música clássica em conjunto com a música popular. Ele é tambem a síntese de várias gerações de compositores brasileiros. Seu trabalho representa as várias etapas da música popular brasileira. Sua concepção musical é muito próxima da natureza espontânea de obras de compositores como Ari Barroso e Dorival Caymmi. Sua relação com a música clássica irá efetuar uma renovação no ãmbito popular para a época. Entretanto, uma vez concretisada todas as influências, diretas ou indiretas, presentes no discurso do compositor, ele desenvolve sua própria linguagem composicional, inerente a si. É graças a isso que a modernidade jobiniana se torna extremamente popular, porque tem em sua essência elementos musicais que induzem imediatamente para o desenvolvimento de uma cultura musical muito variada, o que dá a sua música um caráter universal. E, precisamente este carácter de universalidade ,é reforçada através de sua “atitude” antropofágica. Neste contexto, encontramos a ponte modernista que caracteriza sua atitude e, conseqüentemente, molda sua linguagem. De certa forma isso constitue um aspecto introspectivo que o compositor desenvolve que perturba a ordem do comum.

Jobim em sua música exige uma sutileza estilística. A dinâmica energética que ele produz no imaginário popular constitue a essência de sua música. E assim se forma o seu estilo. Um estilo que podemos definir como néo-romântico e néo-impressionista, entre Chopin e Debussy, enriquecida por outras liguagens musicais em sua gênese elementar, tais como o samba, o choro, e de “ideologias musicais” de Villa-Lobos. Percebemos assim na sua

música uma estratificação melódica estruturada em uma harmonia rica em cores, inusitadamente pouco utilisadas antes dele.

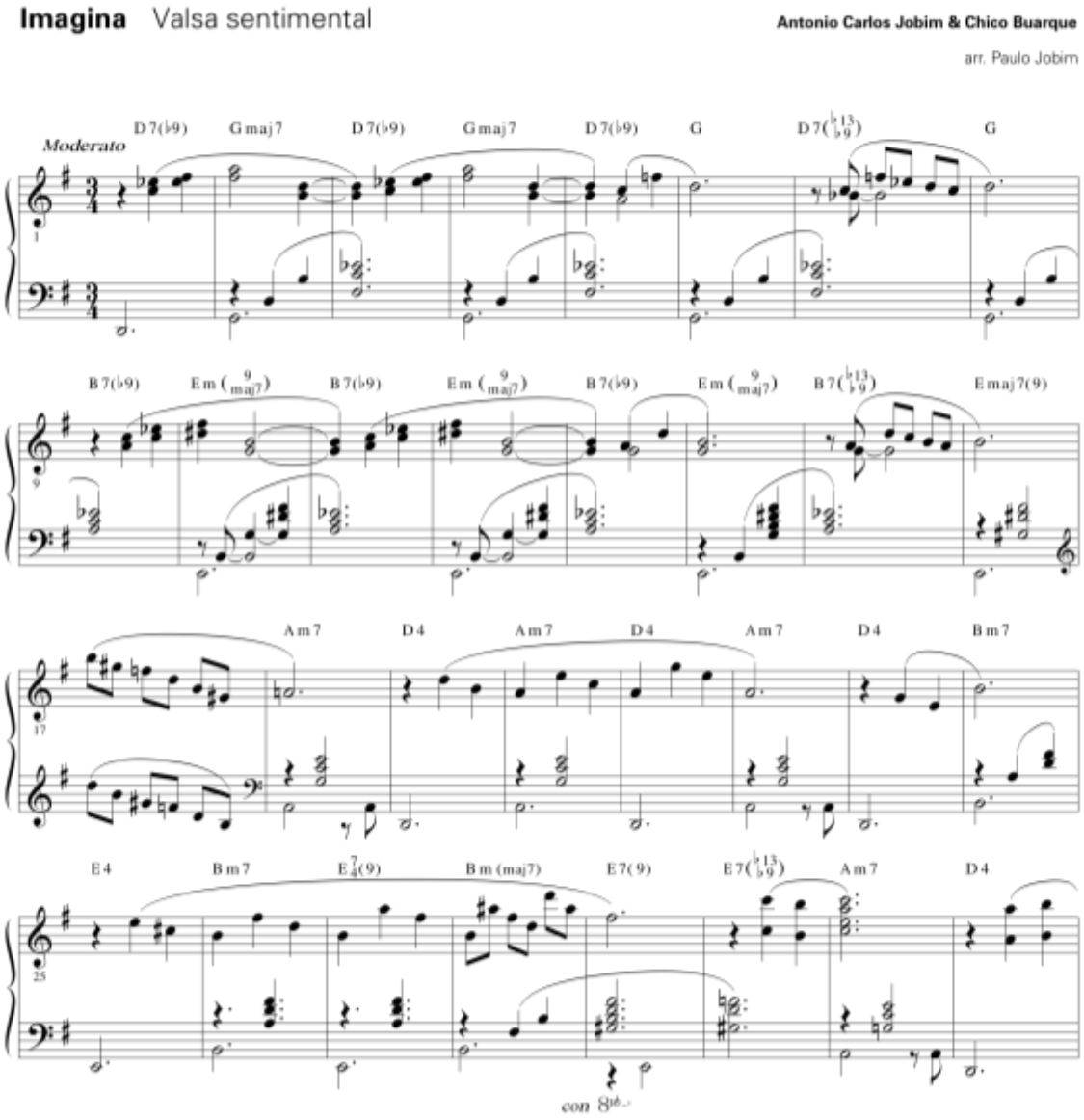
A análise historiográfica nos permite compreender como a modernidade aparece no contexto da música popular. As diferentes fases e etapas da história musical nos mostra como a música se renova no decurso do tempo. História essa sempre constituida de fusões elementares musicais internas e externas à sua origem. A música de Jobim acompanha essa "normalidade", mas com características bem específicas. Seu senso harmônico apresenta características intrinsecamente relacionada com a sua personalidade antropofágica. Assim, sua carreira é feita da alternância de períodos musicais diferentes, o que possibilita uma grande diversidade na sua produção musical, permitindo, constantemente uma expressão emotiva que compõem a sua obra.

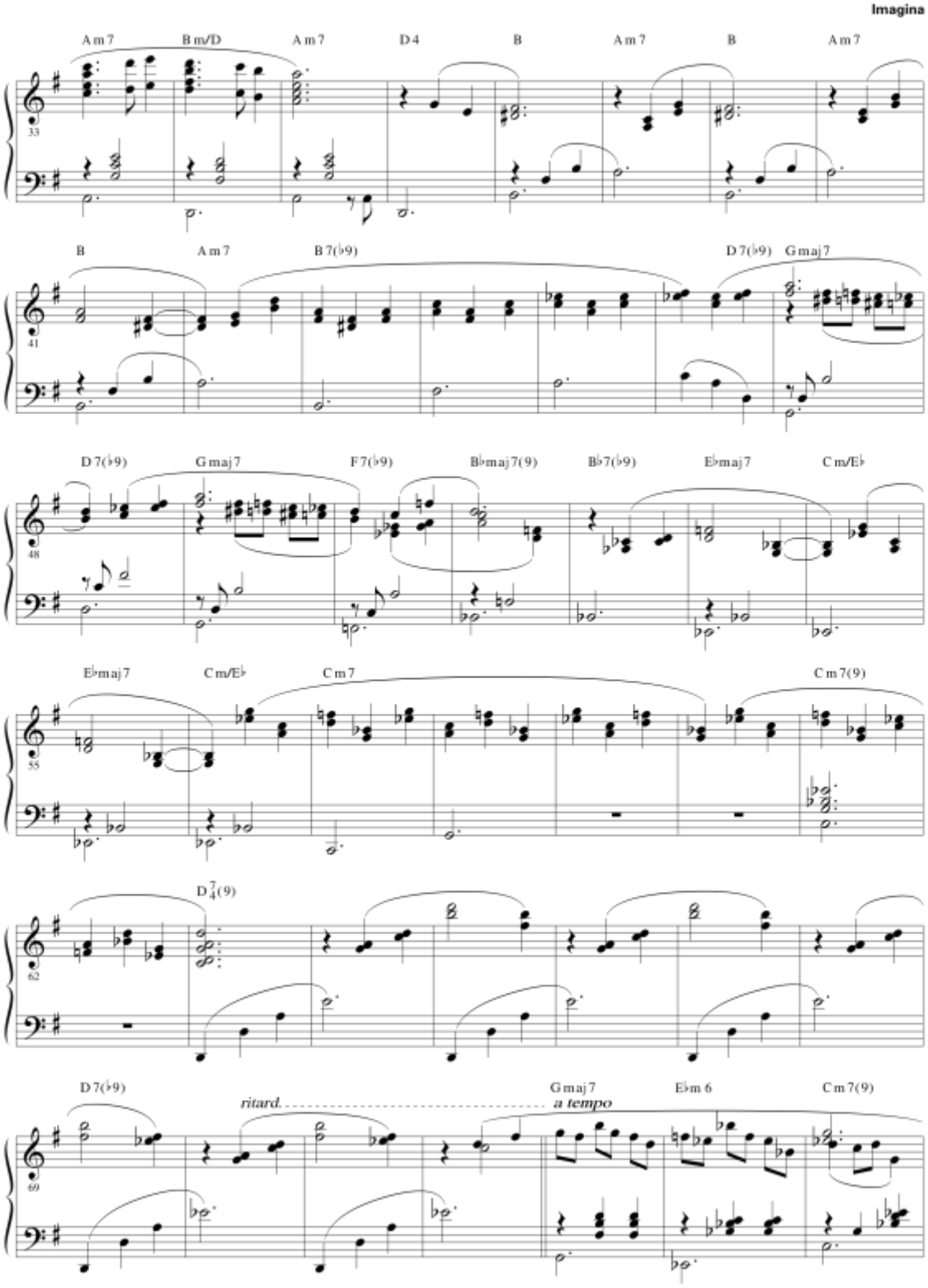
Em Imagina, seu discurso musical se situa na fronteira entre a música popular e a música erudita. Nesse discurso à uma combinação de uma harmonia densa e rica, com acordes de tensão e variantes de modulações, e uma melodia que segue uma complexidade que englobo esse todo. A peculiaridade do discurso de Imagina comparados aos de Desafinado e Chega de saudade, essas duas feitas dez anos mais tarde, é de propor uma malha mais permeável às influências da música popular brasileira. O compositor aperfeiçoa sua linguagem musical e assimila essas influências de maneira diferentemente em cada uma dessas péças. Sua relação com a música de Ravel e Villa-Lobos é sutilmente presente na identidade artística de jobiniana. Em Chega de saudade, mesmo que o compositor confesse esse desinteresse, um novo gênero nusical surge : a bossa nova. Gênero musical mais refinado e sofisticado que a tropicália. A temática que ele desenvolve nesta peça tem na sua gênese uma abordagem estética que mostra ao auditor a sua complexidade e sofisticação. No englobamento do discurso musical de Desafinado inúmeras particularidades temáticas marcam o caráter singular do tema. A música, feita a partir de uma crítica estética ao ouvinte, mostra a complexidade e sofisticação do compositor. Sua escolha nas modulações harmônicas é caracterizada por vias inesperadas e deceptivas, sem objetivos precisos. Em Imagina e Chega de Saudade esse recurso técnico é mais discreto. Uma outra constância na música de Jobim é seu carater tonal tenso (dissonâncias), e tambem um desenvolvimento harmônico que apresenta circustancialmente passagens modais.

Para poder chegar a essa proposições de definição do estilo de Tom Jobim nós nos baseamos nas análises de suas composições, nas análises dos arranjos mas tambem nos baseamos numa pesquisa bibliográfica realisada sobre o modernismo brasileiro e sobre o movimento antropofágico. Consideramos alvos importantes da pesquisa os fatores que vitalisam a música de Jobim, à saber a carácterística moderna-antropofágica. Entretanto a participação de alguns arranjadores no processo elaborativo dos mesmos em parte da sua obra pode ser considerada de grande importância na confirmaçâo de sua identidade musical. Dentre os mais importantes citamos Claus Ogerman, o preferido de Jobim, e Eumir Deodato. Ogerman, que começa sua participação à partir dos anos 1960, foi fiél as idéias pré-concebidas de Jobim na realisação dos primeiros albuns da parceria. A partir dos anos 1970, depois de uma melhor compreensão das intenções do compositor, é que Ogerman sofistíca ainda mais os arranjos, sempre mantedo uma conexão com as intenções do compositor.

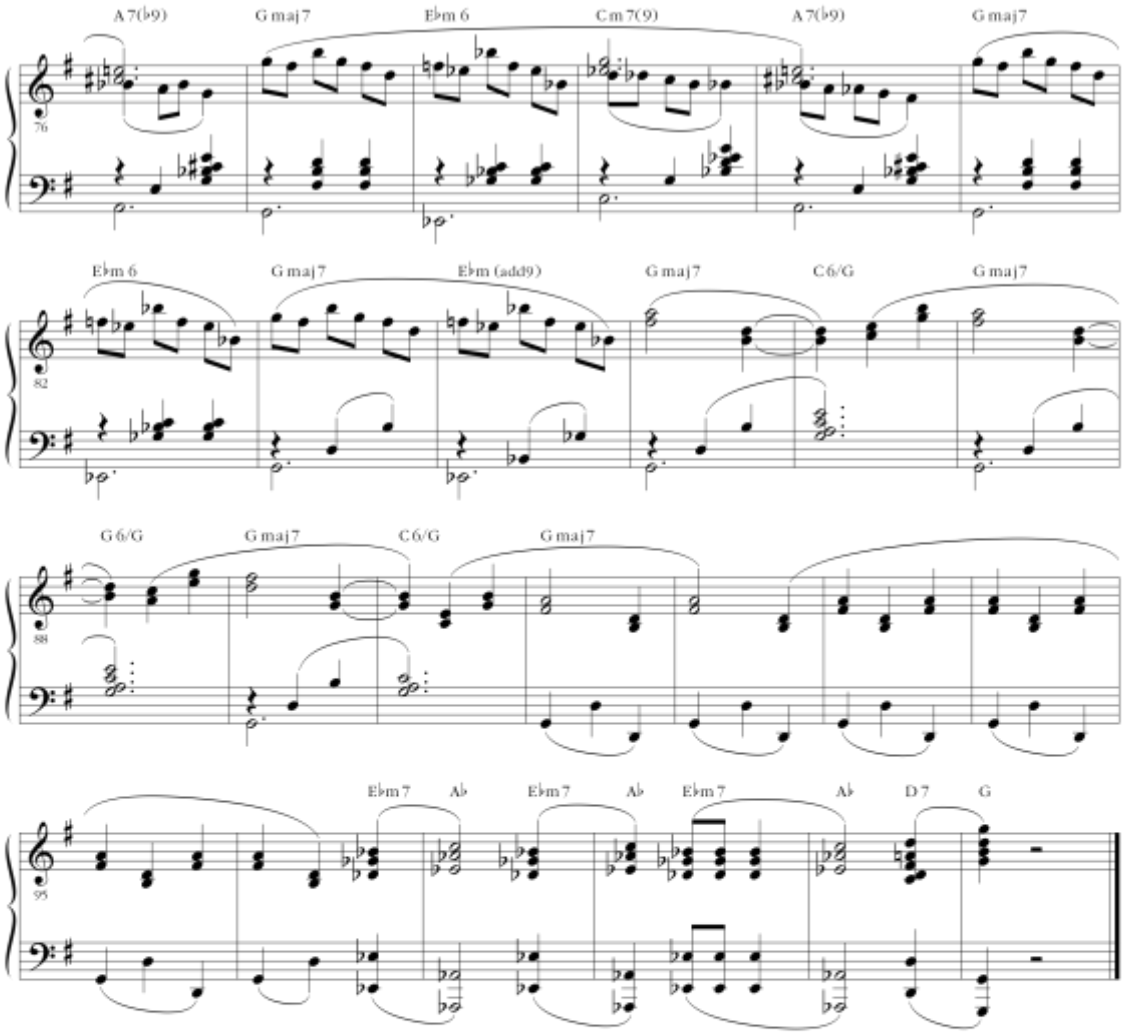
No decorrer de nossa pesquisa, encontramos algumas dificuldades estratégicas para a elaboração da mesma : a pouca quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o compositor e de sua música. Grande parte do trabalho realisado sobre o tema se situa no nível de mestrado em área paralelas a nossa, como a sociologia e a antropologia social. Esperamos dessa forma poder contribuir modestamente à esse tema tão importante da cultura brasileira. Esperamos tambem poder fomentar hipóteses para futuras pesquisas sobre o compositor, mas tambem no âmbito da música popular com seus compositores. Podemos dizer que a música de Jobim canalisa as aspirações modernistas de uma época e de um povo sendo fiel à suas origens.

Partitions des œuvres analysées (références citées en bibliographie)

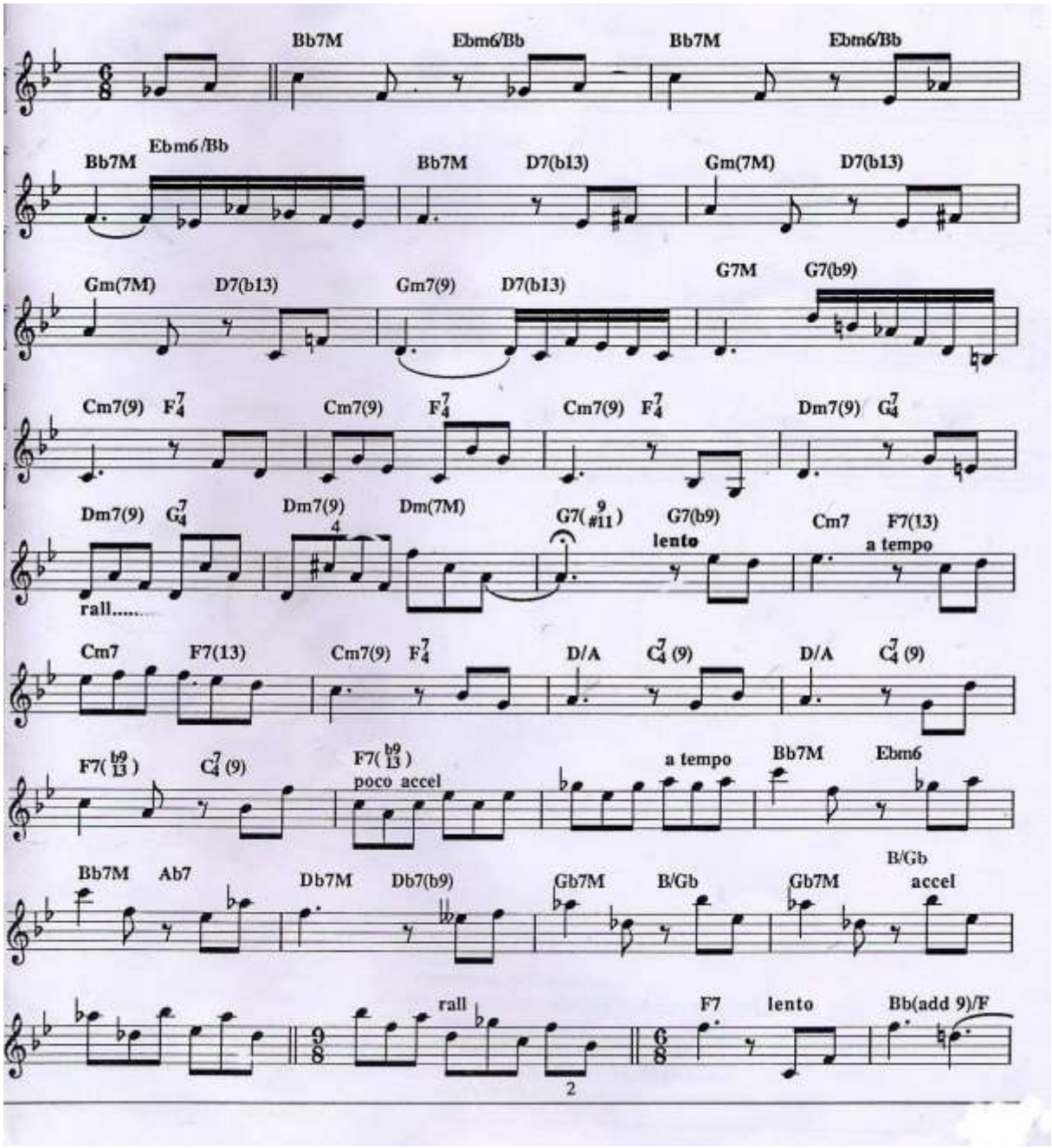


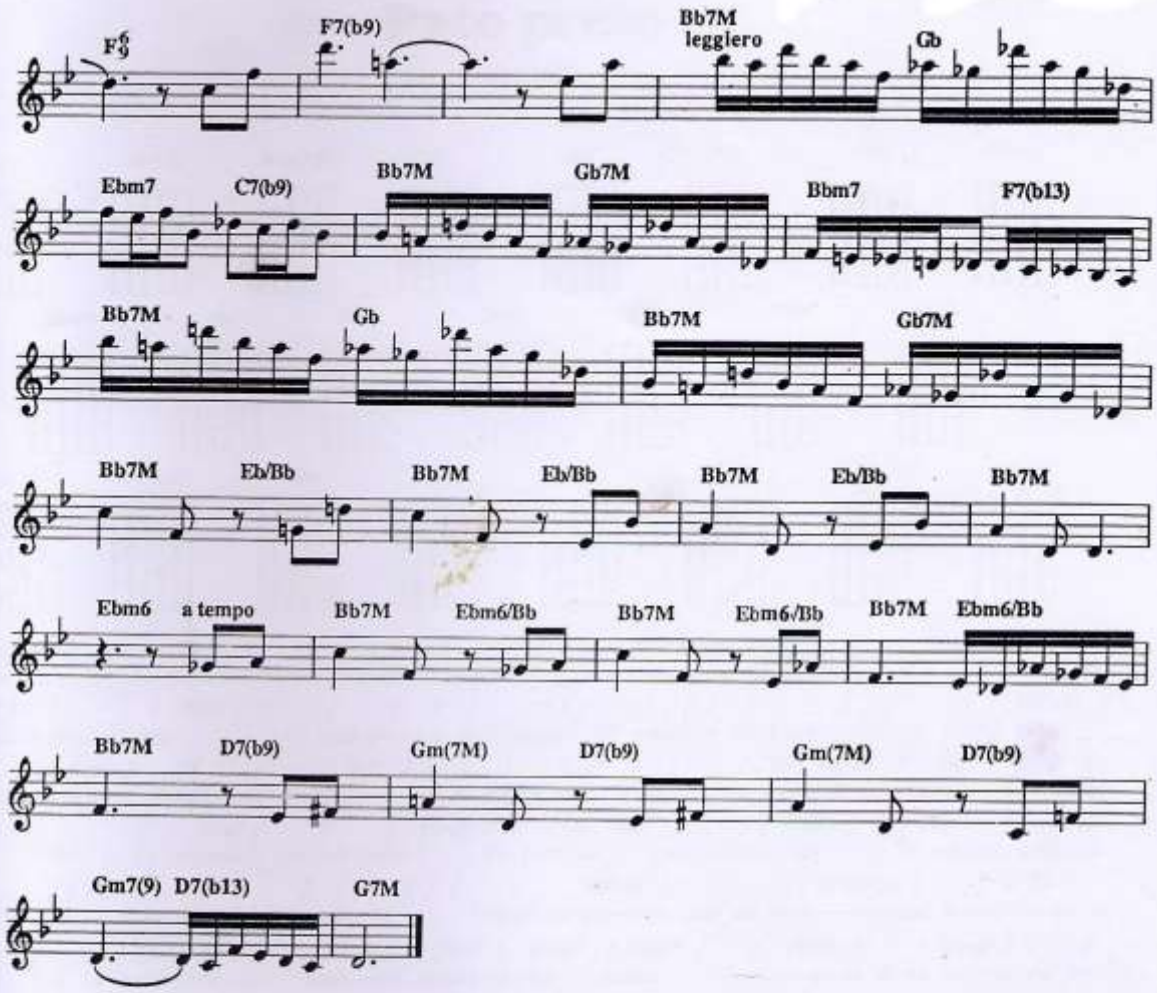

Imagina
Am7
Bm/D
Am7
D4
B
Am7
B
Am7
33
B
Am7
B7(♭9)
D7(♭9)
Gmaj7
41
D7(♭9)
Gmaj7
F7(♭9)
B♭maj7(9)
B♭7(♭9)
E♭maj7
Cm/E♭
48
E♭maj7
Cm/E♭
Cm7
Cm7(9)
55
D7/4(9)
62
D7(♭9)
ritard.
Gmaj7
a tempo
E♭m6
Cm7(9)
69

Imagina


A 7(♭9)
G maj7
E♭m 6
C m 7(9)
A 7(♭9)
G maj7
76
E♭m 6
G maj7
E♭m (add9)
G maj7
C 6/G
G maj7
82
G 6/G
G maj7
C 6/G
G maj7
88
E♭m 7
A♭
E♭m 7
A♭
E♭m 7
A♭
D 7
G
95

Imagina (Valsa sentimental)



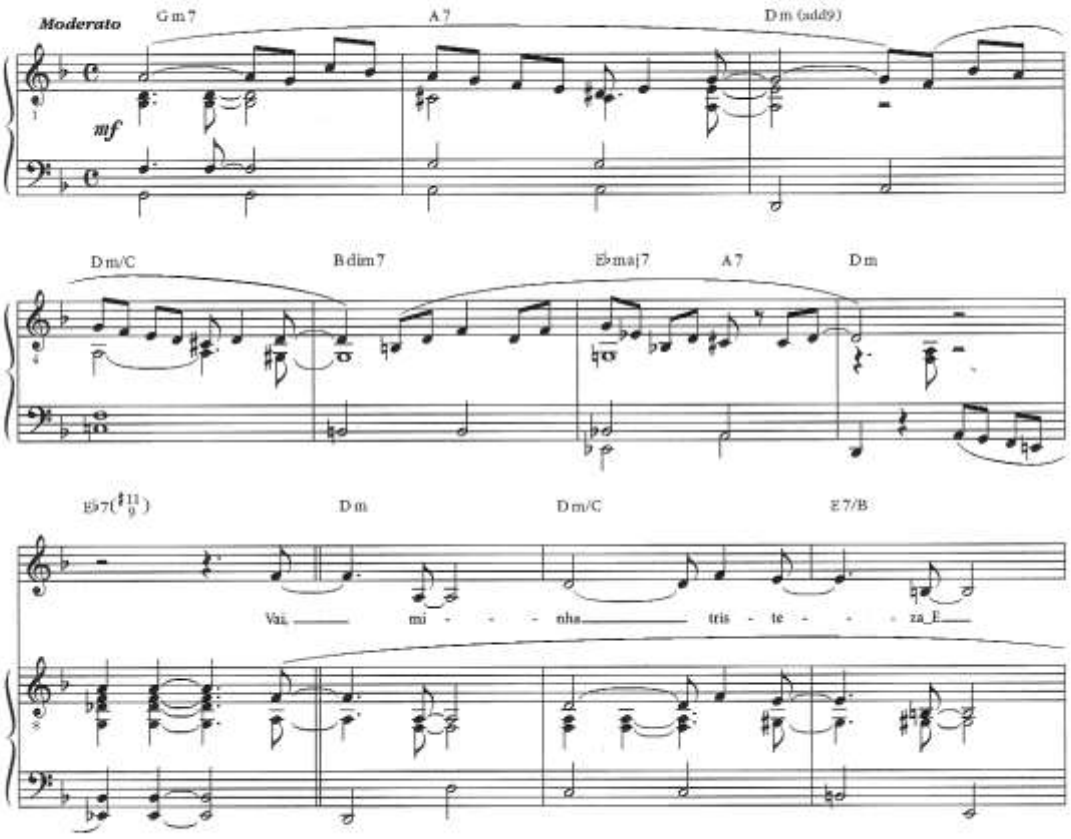


Copyright by JOBIM MUSIC.
Rua Visconde de Pirajá, 414/604 - Fones: (021)521-2271 (021)521-6548 - Fax: (021)267-3393
Rio de Janeiro - Brasil.
Copyright by MAROLA EDIÇÕES MUSICAIS LTDA
administrada por EDITORA MUSICAL BMG ARABELLA LTDA
Rua Dona Veridiana, 203 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

arr. Paulo Jobim

Chega de saudade



Chega de saudade

B♭m 6 A 7 D m E♭7(♯11)

diz a e - la que sem e - la não po - de ser Diz -

D m E 7 A m A m 7 B♭maj7 B♭6

lhe nu - ma pre - ce Que e - la ne - gres - se

B♭6 A 7 A 7(♭9) D m

Por - que eu não pos - so mais so - frer Che - ga de sau - da -

E 7/B B♭m 6 A 7 D maj7(9)

de A rea - li - da - de é que sem e - la Não há paz,

Chega de saudade

D7(♭9) Gm7 A7(♭9) Dm Am/C

*) *variante*

não há be - le - za é só tris - te - za e me - lan - co - li - a Que não sai

Bdim7 B♭m6 A7(♯5) Dm Em7(9) A7(13/♭9) Dmaj7(6)

de mim Não sai de mim Não sai Mas

B7(♭9) E7(13) Em7 A7(9) A7(♭9)

se e - la vol - tar se e - la vol - tar Que coi - sa lin - da Que coi - sa lou -

Ddim7 Dmaj7 Dmaj7 Ddim7 Em7(9)

ca Pois há me - nos pei - xi - nhos a na - dar no mar

Chega de saudade

E7 Gm6/A A7(♭9)

Do que os bei - ji - nhos que eu da - rei na su - a bo - - - - - ca Den -

52

Dmaj7 D6 E7 F♯7

tro dos meus bra - ços, os a - bra - ços

57

Bm7 B♭m7 Am7 D7(♭9) Gmaj7

Hão de ser mi - lhões de a - bra - ços A - per - ta - do as - sim Co - la -

62

Gm7 F♯m7 F♯m7(9)/B B7(♭13/♭9) E7(9) A7/4(9)

do as - sim Ca - la - do as - sim A - bra - ços e bei - ji - nhos e ca - ri - nhos sem ter fim

66

Chega de saudade

F♯7(13) F♯7(♭13) B7(♭13) B7(♭13/♭9) E7 A7/4(9)

– Que é pra a - ca - bar com es - se ne - gó - cio De vo - cê vi - ver sem mim

D6 C7(9) B7 B7(♭9) E7 A7/4(9)

– Não que - ro mais es - se ne - gó - cio De vo - cê lon - ge de mim

D6 C7(9) B7 B7(♭9) E7 Em7 A7/4(9) D6 D9/6

– Va - mos dei - xar des - se ne - gó - cio De vo - cê vi - ver sem mim

8va

A7(♭9) Dm Dm/C

*) *variante*

tris - te - za e a me - lan - co - li - a Que não sai

Esta é a melodia original, mais tarde modificada para a que aparece na partitura.
This is the original melody, later modified for the melody written in the arrangenart.

Desafinado

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça

vers. Gene Lees

arr. Antonio Carlos Jobim

Moderato *rubato*

Fmaj7 A♭dim7 Gm7 C7(♭9) C7 Fmaj7/A A♭dim7 Gm7 G♭7(♯11)

Quan - do_eu vou can - tar vo - cê não dei - xa
When I try to sing you say I'm off key

Fmaj7/A A♭dim7 E♭6/G B7/F♯ D/F♯ F♯dim Gm7 A7(♭9)

E sem - pre vem a mes - ma quei - xa Diz que_eu de - sa - fi - no que_eu não sei can - tar
Why can't you see how much this hurts me? With your per - fect beau - ty and your per - fect pich

Desafinado

Dm7 E7 Amaj7 A♭7(♯5) G7(13) G♭7(♯11)

Vo - cê tão bo - ni - ta Mas su - a be - le - za Tam - bém po - de se_en - ga - nar
You're a per - fect ter - ror When I come a - round Must you al - ways put me down

Fmaj7 G7(♯11)
a tempo

Se vo - cê dis - ser que_eu de - sa - fi - no, a - mor
If you say my sing - ing is off key my love

Gm7 C7 Am7(♭5) D7(♭9)

Sai - ba que_is - so_em mim pro - vo - ca_i - men - sa dor Só pri -
You will hurt my feel - ings, don't you see, my love I wish

Gm7 A7(♯11/♭9) Dmaj7 D7(♭9)

vi - le - gi - a - dos têm ou - vi - do_i - gual ao seu
I had an ear like yours A voice that would be - have

Desafinado

G7 G♭maj7 G♭7(♯11)

Eu pos - su - o_a - pe - nas o que Deus me deu
All I have is feel - ing and the voice God gave

F maj7 G7(♯11)

Se vo - cê in - sis - te em clas - si - fi - car
You in - sist my mu - sic goes a - gainst the rules

G m7 C7 A m7(♭5) D7(♭9)

Meu com - por - ta - men - to de_an - ti - mu - si - cal Eu
Yes, but rules were nev - er made for love - sick fools I wrote

G m7 A7(♭13) D m7 E maj7(♯9) E7(♯9)

mes - mo men - tin - do de - vo_ar - gu - men - tar
this lit - tle song for you but you don't care

Desafinado

A maj7 A♭7(♯5) G7(13)

Que_is - to_é bos - sa - no - va Que_is - to_é mui - to na - tu - ral
It's a crook - ed song ah but, all my heart is there

G♭7 A maj7 A♯dim7 B m7

O que vo - cê não sa - be nem se - quer pres - sen - te
The thing that you would see if you would play your part

E7(13) A maj7 A m7 B m7(♭5)

É que_os de - sa - fi - na - dos tam - bém têm co - ra - ção
Is e - ven if I'm out of tune I have a gen - tle heart

B♭7(♯11) C maj7 C♯dim7 D m7

Fo - to - gra - fei vo - cê na mi - nha Rol - ley - flex
I took your pic - ture with my trust - y Rol - ley - flex

Desafinado

G7(13) Gm7 B♭m6 Gm7 C7(9) G♭7

Re - ve - lou - se_a sua e - nor - me_in - gra - ti - dão
And now all I have de - vel - oped is a com - plex

F maj7 G7(♯11)

Só não po - de - rá fa - lar as - sim do meu a - mor
Pos - si - bly in vain, I hope you weak - en oh my love

Gm7 C7 Am7(♭5) D7(♭13)

Que_es - te_é o mai - or que vo - cê po - - de en - con - trar, viu? Vo -
And for - get those ri - gid rules That un - der - mine my dream of A

B♭maj7 B♭m6 Am7 A♭dim

cê com_a su - a mú - si - ca_es - que - ceu o prin - ci - pal Que no
life of love and mu - sic With some - one who'll un - der - stand That e - ven

Desafinado

G7 G♭maj7

pei - to dos de - sa - fi - nados No fun - do do peito bate ca - la - do Que no
though I may be out of tune When I at - tempt to say how much I love you All that

72

G7 Gm7 C7 F6 C7(♭9) F6

pei - to dos de - sa - fi - na - dos Tam - bém ba - te_um co - ra - ção
mat - ters is the mes - sage that I bring Which is my dear one I love you

76

F6 Cm7(9) F6 Cm7(9) F6 Cm7(9) Fmaj7 C7(13) F$^{9}_{6}$ Fmaj7($^{\sharp 11}_{9}$)

79

H. VILLA-LOBOS

Saudades das Selvas Brasileiras

POUR PIANO

ÉDITIONS MAX ESCHIG
48, RUE DE ROME, PARIS - VIIIe

Printed in France

à Mademoiselle Lili LUCAS

"Yearnings Mtt. Lili Brasilian Jungle"

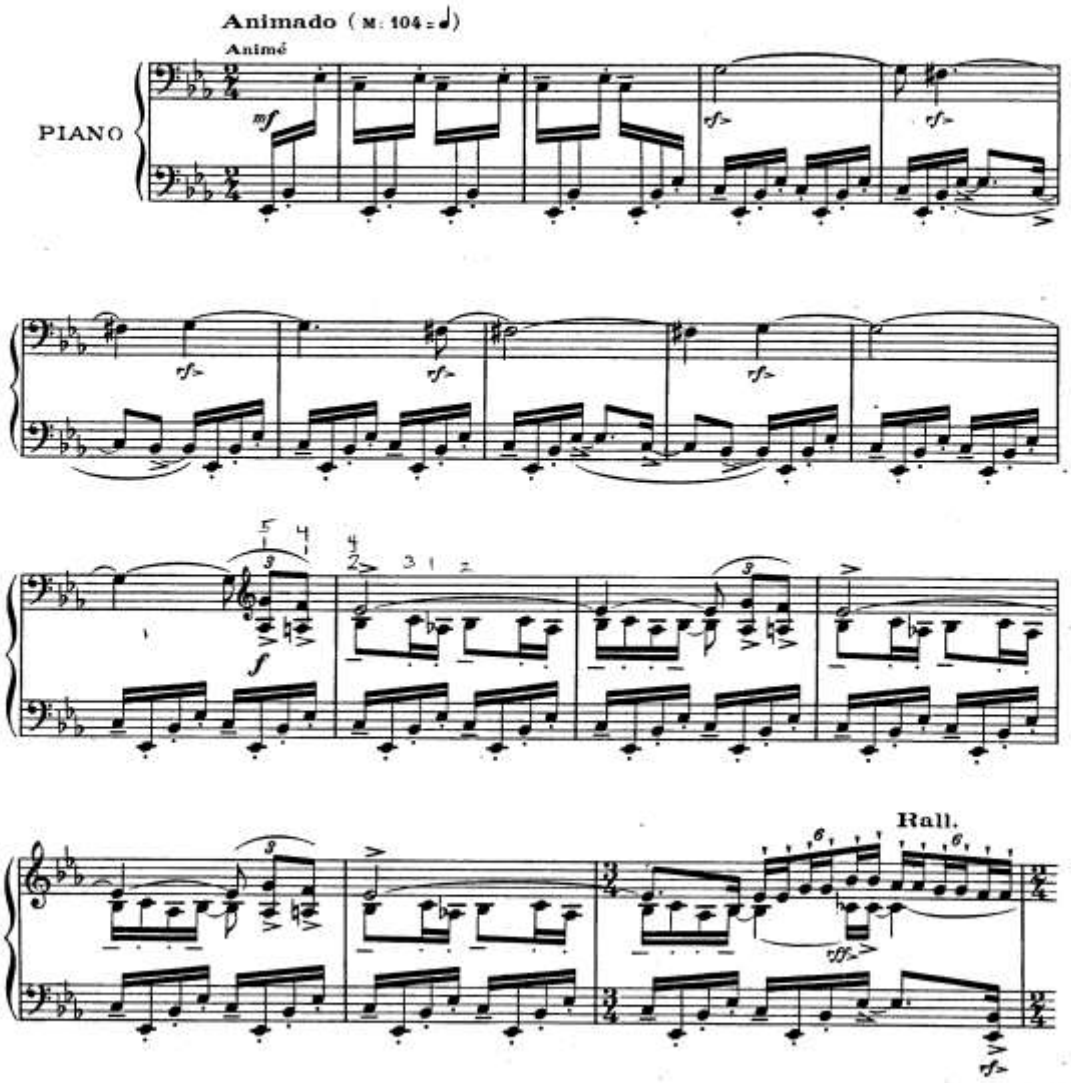
Saudades das sélvas brasileiras

POUR PIANO

Nº 1

H. VILLA - LOBOS

Paris, 1927



Copyright 1927 by
MAX ESCHIG & Cie Editeurs, 48 rue de Rome, Paris

M. E. 1918 (1)

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVÈGE ET LE DANEMARK

a Tempo

Rall.

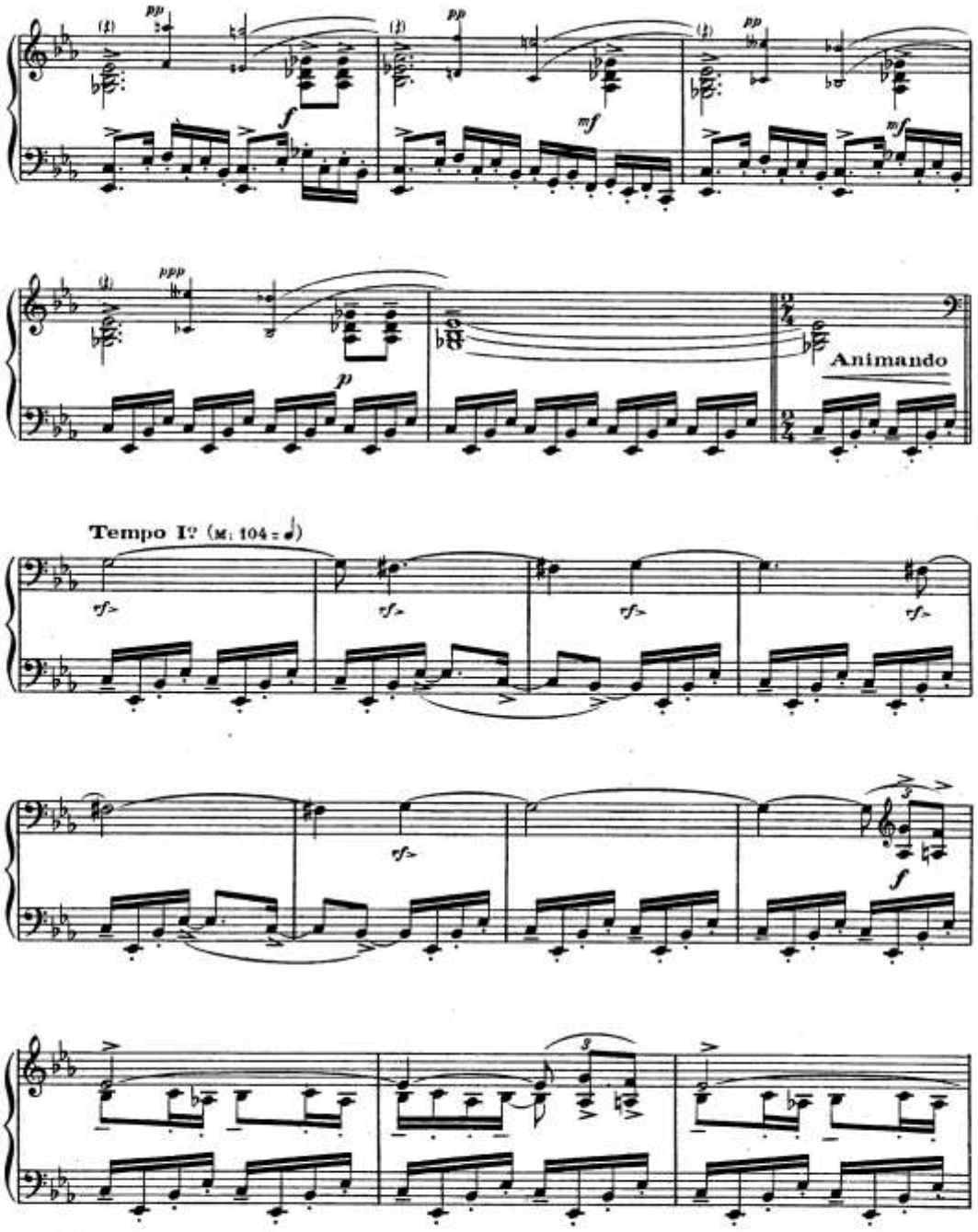
a Tempo

Menos (M: 88 = ♩)

Moins

dim. e rall.

a Tempo (M: 88 = ♩)


Animando
Tempo I° (M. 104 = ♩)

Rall.

Tempo

Rall.

a Tempo

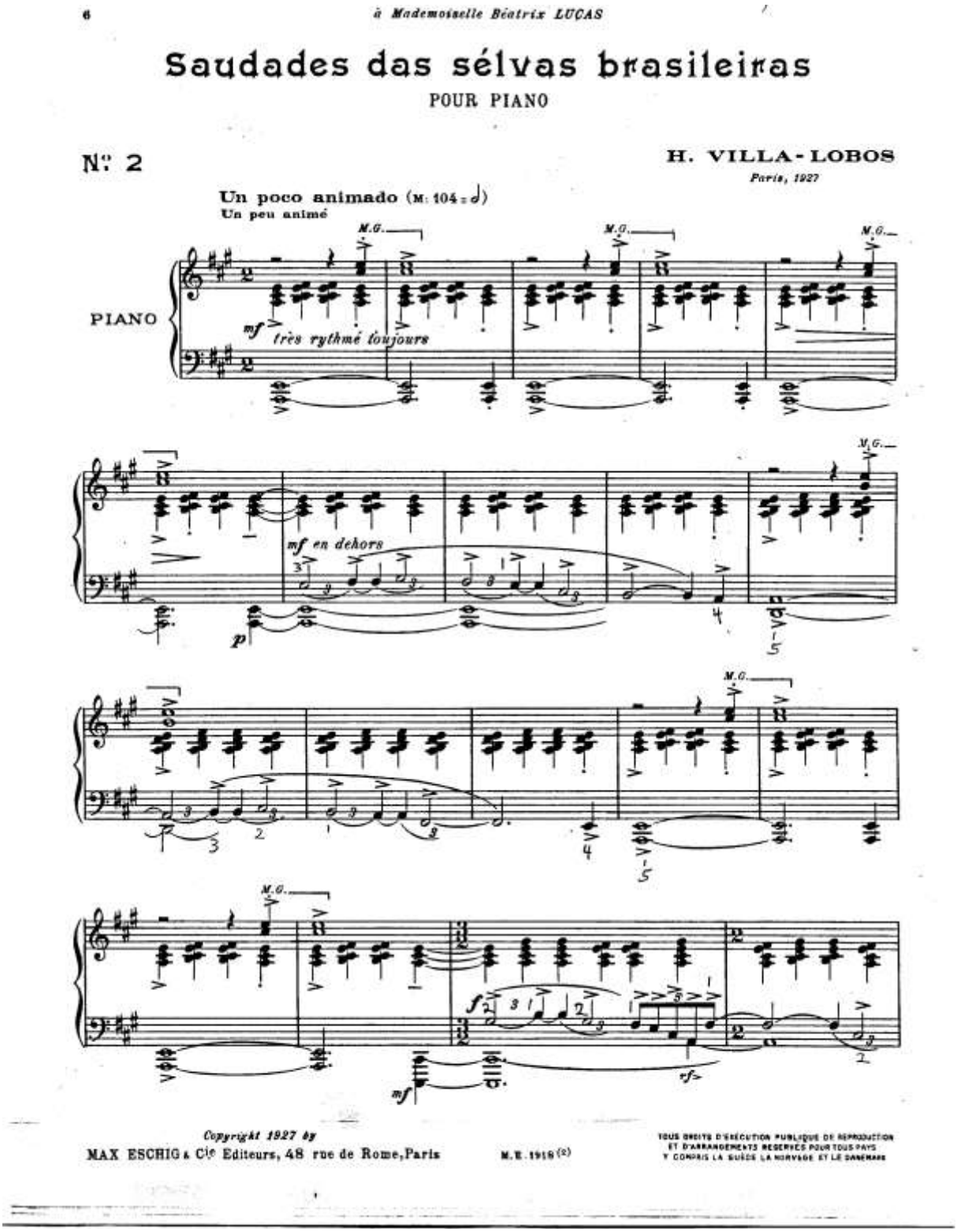
M.G.

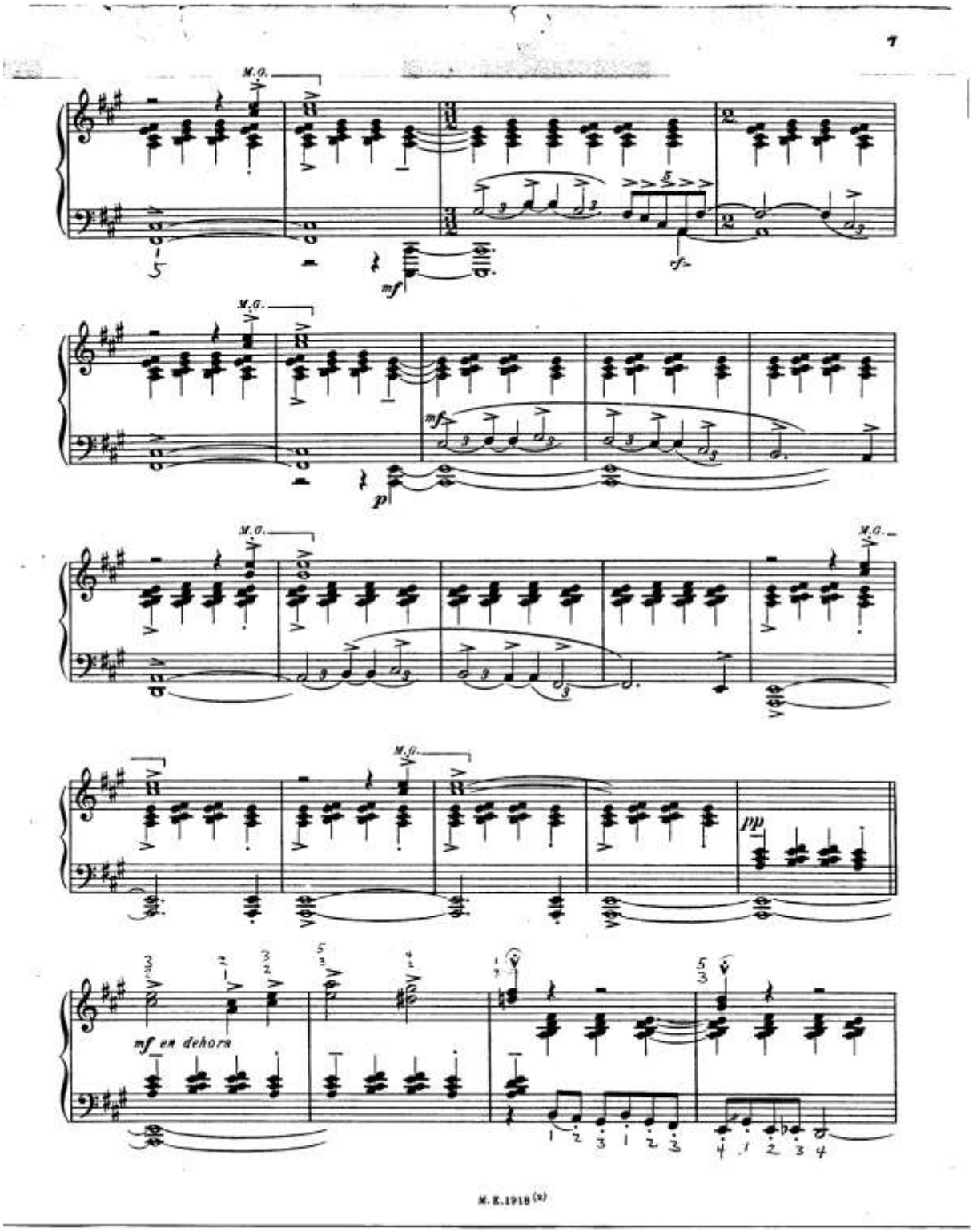
en dehors

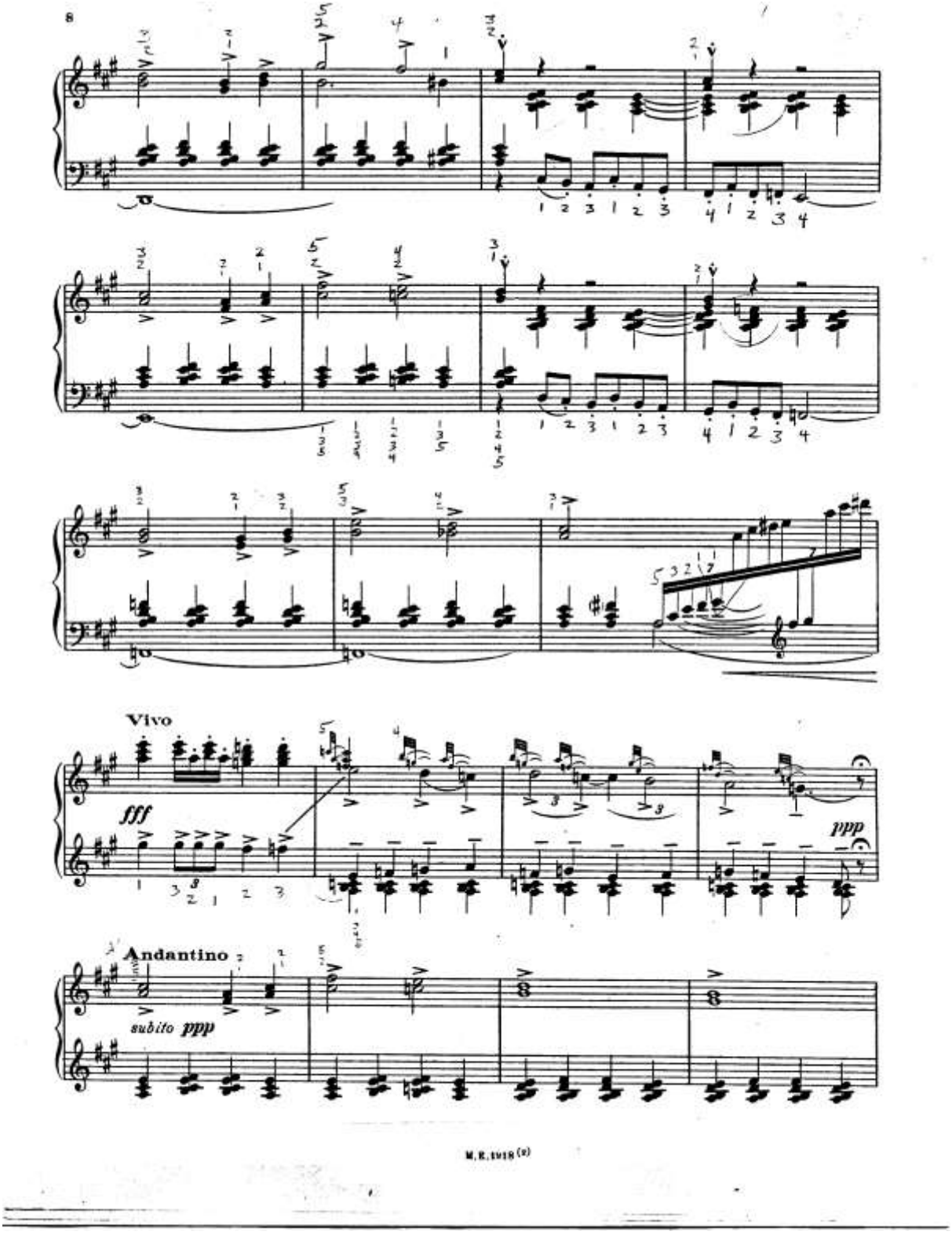
dim. e rall. pouco a pouco

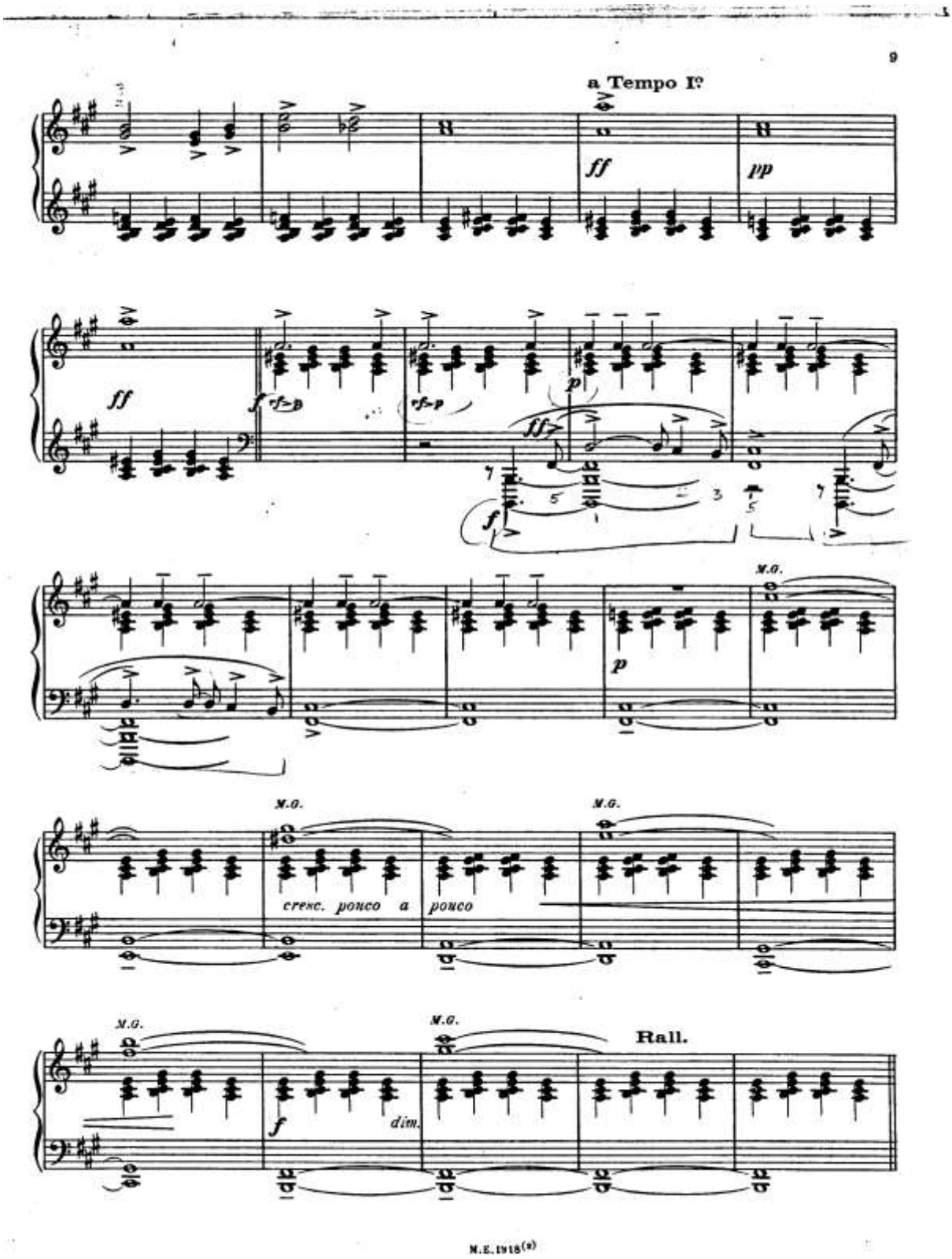
Largo

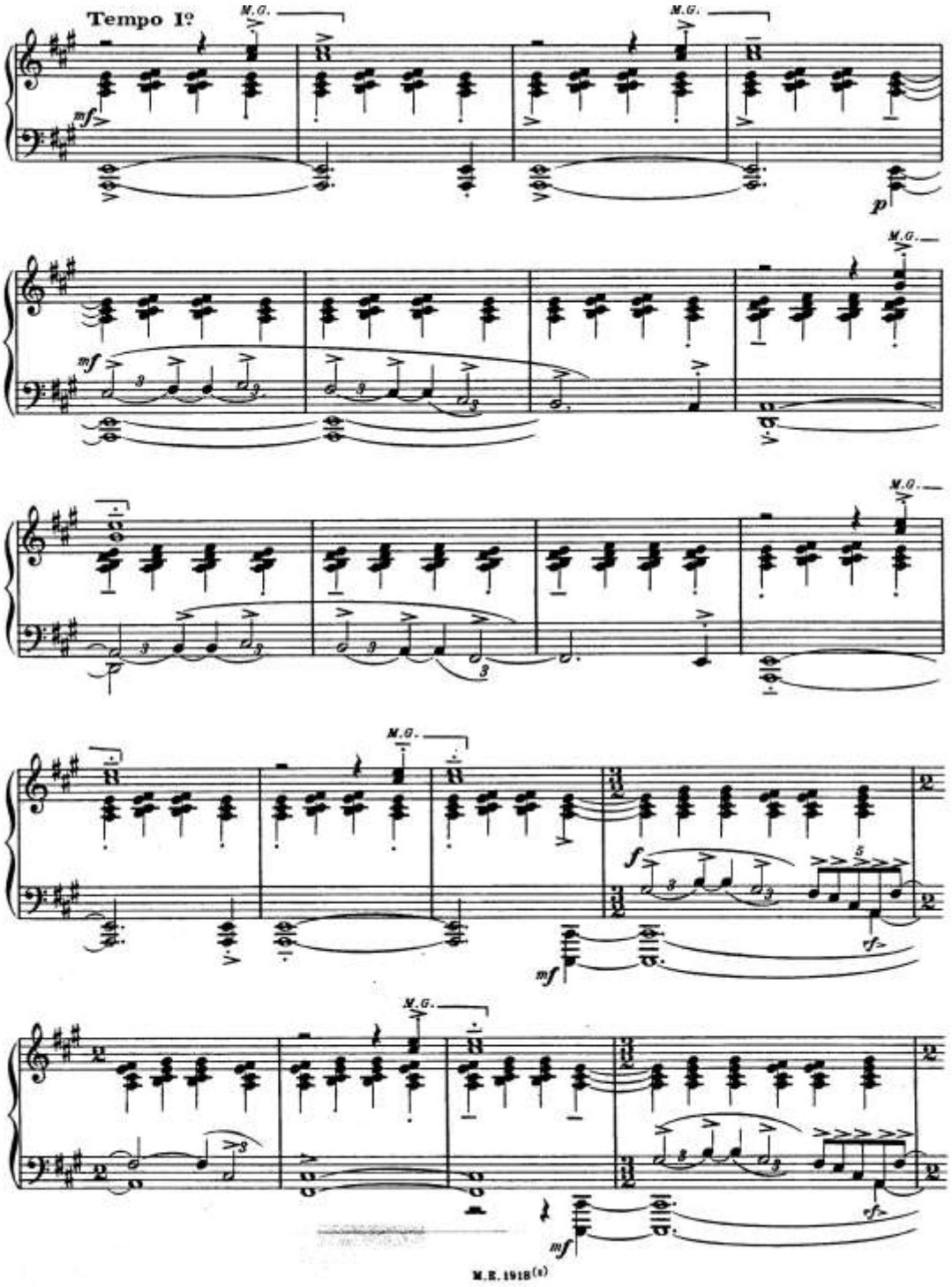
M.E. 1918 (1)


6
à Mademoiselle Béatrix LUCAS
Saudades das sélvas brasileiras
POUR PIANO
N° 2
H. VILLA-LOBOS
Paris, 1927
Un poco animado (M: 104 = ♩)
Un peu animé
PIANO
mf très rythmé toujours
mf en dehors
p
f
mf
M.G.
Copyright 1927 by
MAX ESCHIG & Cie Editeurs, 48 rue de Rome, Paris
M.E. 1918 (2)
TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVÈGE ET LE DANEMARK


7
M.G.
mf
rf
p
pp
mf en dehors
M.K.1918 (x)


8
Vivo
fff
ppp
Andantino
subito ppp
M.R. 1918 (2)


9
a Tempo I°
ff
pp
ff
f
rf>p
rf>p
p
ff
f
p
M.G.
M.G.
M.G.
cresc. pouco a pouco
M.G.
M.G.
Rall.
f
dim.


Tempo I°
M.G.
mf
p
f
rf

M.G.

mf

p

M.G.

p

M.G.

M.G.

M.G.

M.G.

M.G.

M.G.

dim. e rall.

ffff

Paris Imp. Mounot Juillet 1956 M.E.1918(2) GRANDGEAN GRAV.

Table des exemples musicaux

Chapitre 04 :

Imagina

Exemple 1 : *"Imagina"*, mesures 1 à 4…….. 82

Exemple 2 : *''Valses nobles et sentimentales'',* Ravel, mesures 1 à 2……...83

Exemple 3 : *« Valse Op. 64 N° 2 »,* Chopin, mesures 01 à 16……84

Exemple 4 :*"Imagina"*, mesures 17 à 21……..85

Exemple 5 : *"Imagina"*, mesures 25 à 28…….. ..86

Exemple 6 : *"Imagina",* mesures 36 à 39……..87

Exemple 7 : *"Saudades das selvas brasileiras"*, Villa Lobos, mesures 21 à 22……...87

Exemple 8 : « *Imagina »,* mesures 01 à 08 ……89

Exemple 9 (rythmique) : *"Imagina"*……..89

Exemple 10 : *"Choros n°5",* Villa-Lobos, mesures 1 à 2……..90

Exemple 11 : « *Imagina* », mesures 95 à 100 ……91

Exemple 12 : *« Valses nobles et sentimentales »,* fin 7e mouvement……..91

Chega de saudade

Exemple 1 : *Samba-canção*……..97

Exemple 2 : *Choro*……98

Exemple 3 : *Maxixe*……...98

Exemple 4 : Samba……98

Exemple 5 : Bossa nova……99

Exemple 6 : *"Chega de saudade"*, mesures 1 à 8……....101

Exemple 7 : *"Chega de saudade"*, mesures 9 à 14……..102

Exemple 8 : *"Rosa morena"*, Caymmi, mesures 55 à 61…….……..102

Exemple 9 : *"E luxo so"*, Ari Barroso, mesures 70 à 77…….…….....103

Exemple 10 : *"Doralice",* Caymmi, mesures 1 à 4……. …104

Exemple 11 : *"Chega de saudade"*, mesures 41 à 46…….. 105

Exemple 1 et 2 (rythmique) : *"Chega de saudade"*……..106

Desafinado

Exemple 1 : *"Desafinado",* mesure 1…….....112

Exemple 2 : *"Desafinado"*, mesures 1 à 4…….114

Exemple 3 : *"Take the a train"*, Billy Strayhorn, mesures 1 à 4……..114

Exemple 4 : *"Desafinado"*, mesures 13 à 16……...115

Exemple 5 : *"Desafinado"*, mesures 21 à 24 ……..116

Exemple 6 : *"Desafinado"*, mesures 28 à 32……...117

Exemple 7 : *"Desafinado"*, mesures 41 à 47…….....119

Exemple 8 : *"Desafinado"*, mesures 21 à 24……119

Exemple 9 : *"Desafinado"*, mesures 57 à 64…….....120

Exemple 10 (rythmique) : *"Desafinado"* …….....120

Exemple 11 (rythmique) : *"Desafinado"*…….....121

Exemple 12 (rythmique) : *"Doralice"*, Caymmi……...121

Exemples du chapitre 05:

Exemple 1 : “Grappes”.....,..130

Exemple 2 : “Position fermée”.....,...130

Exemple 3 : “Position fermée”.....,.....131

Exemple 4 : “Position ouverte”.....,..131
.
Exemple 5 : “Position éparpillée”.....,...132

Exemple 6 : “*Voicing”*.....,.....133

Exemple 7 : « topique structural de continuité harmonique »……,.133

Exemple 8 : « Mélodie active et passive »……....134

Exemple 9 : « Mélodie percussive »…….....134

Exemple 10 : « *Desafinado »*……....,136

Exemple 11 : « *Desafinado »*……137

Exemple 12 : « *Desafinado »*……,,..138

Exemple 13 : « *Desafinado »*……,,..138

Exemple 14 : « *Tempo de mar »*……,,,....140

Exemple 15 : « *Choros n° 10*……,,.....140

Exemple 16 : « *Trem para Codisburgo »*.....141

Exemple 17 : “*Imagina”*.....142

Exemple 18 : “*Choros n° 10”*.....142

DISCOGRAPHIE

Antonio Carlos Jobim : *Antonio Carlos Jobim*, Warner Bros, cd Mer-5280722, 1965.

João Gilberto : *Chega de saudade*, Odeon, cd-3707938912, 1958.

Tom Jobim e Paula Morelenbaum : *A C. Jobim (CBPO)*, Sabia, cd- BMG-21329202, 1987.

Jaques Fevrier : *RAVEL, Intégrale de l'œuvre pour piano,* VOL.3, ADES, 14.107-2, 1971.

Vlado Perlemuter: *Ravel*, Wyastonne, Monmouth, Great Britain, VOL.2, NIM 5011, 1973.

Alma brasileira : *Os choros de câmara de Villa Lobos*, Kuarup Musica, KCD 002, 1977.

BIBLIOGRAPHIE Commentée

Nous ajoutons un commentaire concis pour les ouvrages qui nous ont servi pour notre recherche.

Sources des partitions analysées :

Antônio Carlos Jobim :

Songbook Tom Jobim, Vol.2, Produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1990, 107 p.

- *Imagina*

Site Internet officiel du compositeur : www.antoniocarlosjobim.org et www.jobim.org

- *Chega de saudade*
- *Desafinado*
- *Imagina*
- *Tempo de mar*
- *Trem pra Cordisburgo*

Dorival Caymmi :

Songbook Bossa nova, Vol. 5, Produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1991, 161 p.

- *Doralice*
- *Rosa morena*

Ari Barroso :

Songbook Bossa nova, Vol. 5, Produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1991, 161 p.

- *É luxo só*

Heitor Villa-Lobos :

- *Chôros (n°5)* - Composé en 1925. Publié chez Casa Vieira Machado en 1926.

- *Saudades das selvas brasileiras* – Composé en 1927. Publié chez Max Eschig & Compagnie Editeurs, 1927.

- *Choros (n°10)* – Composé en 1926. Publié chez Eschig, Paris, 1928.

Maurice Ravel :

Valses Nobles et Sentimentales – DURAND S.A. Editons Musicales, 1912.

Fréderic Chopin :

- *Valse Op. 64 N°2* – Publié en 1847 - A Madame La Baronne Nathaniel de Rothschild, Maison MCE. Schlesinger, Brandus et Cie. Successeurs.

Billy Strayhorn :

- *Take* the *a train, Real Book*, Berklee College of Music, Boston, USA.

Etudes sur Antonio Carlos Jobim :

Etudes générales :

CABRAL, Sérgio, *Antonio Carlos Jobim. Uma Biografia*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1997, 545 p.

Il s'agit d'un ouvrage de référence sur la vie de l'auteur. La biographie est considérée comme étant la plus complète concernant les faits historiques de l'époque, l'évolution de ses albums et les différentes étapes de sa vie professionnelle et personnelle.

CALLADO, Tessy, *Tons sobre Tom*, Rio de Janeiro : Revan, 1995, 199 p.

Les auteurs positionnent Jobim dans un contexte précis, dans sa relation à la musique populaire, avec d'autres compositeurs. Le panorama qu'ils tracent est important en vertu de leur recherche sérieuse et compétente.

Cancioneiro Jobim, vol. 4, Conception : Antonio Carlos Jobim et Paulo Jobim, Rio de Janeiro : Jobim Music, 2004, 224 p.

Cet ouvrage contient des informations utiles sur la vie du compositeur, car il a été écrit par Jobim lui-même et son fils, Paulo Jobim. Il contient également des partitions originales assorties de commentaires sur sa vie privée.

CASTRO, Ruy, *Ela é carioca. Uma enciclopédia de Ipanema*, São Paulo : Compania das letras, 2000, 451 p.

L'auteur décrit le compositeur et ses contemporains dans le contexte artistique et social d'Ipanema : les peintres, les femmes qui l'ont entouré, les habitués des bars. Tous les éléments du quotidien de la vie des compositeurs se transforment en influences directes ou indirectes dans la musique de Jobim.

CEZIMBRA, Marcia, *Tons sobre Tom,* Rio de Janeiro : Revan, 1995, 199 p.

JOBIM, Helena, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado,* Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1996, 443 p.

Helena, la sœur de Jobim évoque leur enfance : les souvenirs tragiques qui ont fomenté leurs personnalités et la relation malade avec leur père. Elle justifie le caractère mélancolique de l'auteur en évoquant certains évènements de ses années de jeunesse.

MOTTA, Nelson, *Noites Tropicais*, Rio de Janeiro : Editora Objectiva, 2001,461 p.

Motta trace un panorama musical à partir des années 1950 jusqu'à nos jours. Les différentes étapes de l'histoire musicale sont abordées dans ses particularités.

SANCHES, José Luis, *Tom Jobim : a simplicidade do gênio,* Rio de Janeiro : Record, 1995, 240 p.

L'œuvre généraliste qui traite du travail musical de Jobim ainsi que de sa personne.

Songbook Bossa Nova, Vol. 4, Produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1991, 133 p.

Dans ce travail Chediak continue sa recherche sérieuse mais informelle sur la Bossa nova. Chaque volume ramène, avant les partitions, de nouvelles interviews ainsi que des informations précises au sujet de la bossa nova.

Songbook Tom Jobim, Vol.1, produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1990, 125 p.

Le musicologue brésilien Almir Chediak donne des informations précises sur la vie du compositeur. Jobim a participé personnellement à la conception de cet ouvrage.

SOUZA, Tarik, *Tons sobre Tom*, Rio de Janeiro : Revan, 1995, 199 p.

Ses rapports avec d'autres artistes de son temps (auteurs, compositeurs, musiciens) :

ALMIRANTE, *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro : F. Alves, 1977, 278 p.

Noel Rosa était un compositeur considéré comme moderne dans la musique populaire brésilienne des années 1930 et 1940. Il va avoir une énorme influence sur les compositeurs suivants sa génération, y compris Jobim.

BEZERRA DE MENESES, Adélia, *Desenho mágico. Poêsia e política em Chico Buarque*, São Paulo : Atelie Editorial, 2000, 212 p.

Cette étude sur Chico Buarque est d'une importance fondamentale pour mieux comprendre son langage et son discours musical : elle présente les particularités du partenariat musical avec Jobim.

BOSCOLI, Ronaldo, *Eles e eu : memórias de Ronaldo Bôscoli*, Depoimentos a Luis Carlos Maciel e Angela Chaves, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994, 286 p.

L'auteur et journaliste Ronaldo Boscôli est contemporain de Jobim. Dans cet ouvrage bibliographique, il parle de plusieurs événements liés à la bossa nova, car il était, en tant qu'auteur, l'un d'entre eux.

BUARQUE, Chico, *Chico Buarque, letra e música*, São Paulo : Compania de letras, 1997, 185 p.

Les histoires de la vie de Chico Buarque sont associées aux histoires de ses musiques. L'auteur analyse la prosodie et la poésie des œuvres que Buarque et Jobim ont élaboré ensemble.

CAMARA, Marcelo, *Caminhos Cruzados : A vida e a música de Newton Mendonça*, Rio de Janeiro : Mauad, 2001, 155 p.

Cet ouvrage est le seul à traiter de Newton Mendonça, compositeur oublié mais d'une extrême compétence. Il est le premier partenaire de Jobim et l'influence énormément dans son oeuvre musicale.

CARVALHO, Gilberto de, *Chico Buarque : análise poético-musical,* Rio de Janeiro : Codecri, 1984, 186 p.

Carvalho analyse l'œuvre de Chico Buarque dans ses détails. L'analyse traite la prosodie de Buarque. Pour nous, c'est un travail très éclairant sur la musique des deux amis et partenaires : Jobim et Buarque.

CASTRO, Ruy, *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na bossa nova*, São Paulo : Compania das letras, 2001, 301 p.

L'auteur fait une recherche historique sur les différents compositeurs antérieurs à la naissance de la bossa nova. Il trace un parallèle entre Jobim et les compositeurs qui l'ont influencé.

GOMES, Bruno, *Adoniran; um sambista diferente,* Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto nacional de música, divisão de música popular, 1987, 100 p.

Adoniran Barbosa était un compositeur de samba originaire de São Paulo, à 400 kilomètres de Rio de Janeiro. Néanmoins, il va influencer beaucoup de compositeurs dans son époque et même enregistrer avec Elis Regina, chanteuse qui a travaillé avec Jobim dans les années 1970.

GUIMARAES, Rogério, *Caminhos Cruzados : A vida e a música de Newton Mendonça*, Rio de Janeiro : Mauad, 2001, 155 p.

MELLO, Jorge, *Caminhos Cruzados : A vida e a música de Newton Mendonça*, Rio de Janeiro : Mauad, 2001, 155 p.

MORAES, Vinicius, *Nova antologia poética;* Seleção e organização Antonio Cicero, Eucanaã Ferraz. São Paulo: Compagnia das letras, 2005, 253 p.

SILVA, Anazildo Vasconselos da, *A poética de Chico Buarque,* Rio de Janeiro : Sophos, 1974, 64 p.

L'auteur analyse le contenu poétique de Buarque et lie son œuvre à des compositeurs de son époque. Il trace des analogies entre les auteurs de cette période, y compris Jobim.

Songbook Vinícius de Moraes, Vol.1, Produit par CHEDIAK, Almir, Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1993, 175 p.

Cet ouvrage est un recueil de partitions des chansons de Vinícius de Moraes, mais elle a un chapitre, le premier, textuel, où sont disponibles plusieurs informations sur son rapport à Jobim, surtout sur leurs oeuvres communes.

TATIT, Luiz, *Análise semiótica através das lêtras,* São Paulo : Ateliê Editorial, 2001, 207 p.

L'analyse semi-optique des textes de quelques œuvres d'origine musicale populaire nous a été très utiles, car l'auteur y développe une vision singulière par rapport aux méthodes analytiques de la littérature musicale.

Son œuvre musicale :

Son « style » musical :

MEDALIA, Julio, *Música Impopular*, São Paulo : Global, 1998, 279 p.

Medalia, chef d'orchestre brésilien, trace différents parallèles entre les principaux compositeurs de musique brésilienne et de musique européenne. Des compositeurs comme Villa-Lobos, Jobim, Mozart, entre autres, sont étudiés de façon à montrer les influences que les compositeurs brésiliens ont subi. Cet ouvrage a été d'une grande utilité dans la composition de ce mémoire.

Analyses d'œuvres :

CHEDIAK, Almir, *Dicionário de Acordes Cifrados. Harmonia aplicada a música popular*, São Paulo : Irmãos Vitale Editores, 1984, 357 p.

L'ouvrage est une méthode d'harmonie fonctionnelle. L'auteur travaille les champs harmoniques en donnant des exemples précis dans la musique populaire et son vaste répertoire. Quelques œuvres de Jobim sont analysées par Chediak, dans cet ouvrage de grande utilité dans ce mémoire.

CHEDIAK, Almir, *Hamonia e Improvisação*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1986, 355 p.

L'auteur analyse plusieurs pièces et chansons de la musique populaire brésilienne. Néanmoins, dans cet ouvrage, il travaille ses analyses d'une façon plus détaillée que dans le livre mentionné ci-dessus. Sa méthode, systématiquement adoptée dans ce mémoire consiste à analyser l'harmonie par degrés.

JARDIM, Gil, *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos : Bach e Stravisnky na obra do compositor*, Santana de Parnaíba, Philarmonia Brasileira, 2005, 144 p.

GUEST, Ian, *Arranjo – Método pratico* – Vol 1, 2 e 3, Rio de Janeiro : Editora Lumiar, 2ª . edição, 1996.

Méthode utilisé par les analyses des arrangements.

MAMMI, Lorenzo, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo : Cosac Naify, 2004, 93 p.

Dans cet ouvrage, trois musicologues brésiliens analysent chacun une oeuvre de Jobim. Les pièces analysées sont *Aguas de março, Sabia* et *Gabriela.* Celles-ci correspondent chacune à des époques différentes de la vie du compositeur, mais elles reflètent cependant toutes, dans leur discours musical, la forte personnalité de Jobim. L'essentiel de notre travail d'analyse consiste à pouvoir déterminer quelques éléments musicaux qui appartiennent au discours de tout l'œuvre de Jobim.

NESTROVSKI, Arthur, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo : Cosac Naify, 2004, 93 p.

Déjà commentée.

TARSO SALLES, Paulo de, *Villa-Lobos: processos composicionais*, Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2009, 264 p.

TATIT, Luiz, *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo : Cosac Naify, 2004, 93 p.

Déjà commentée.

Etudes sur la musique populaire brésilienne :

Etudes générales :

AGIER, Michel, *Anthropologie du carnaval, la ville, la fête et l'Afrique à Bahia,* Marseille : Editions Parenthèses, 2000, 256 p.

ALBIN, Ricardo Cravo, *O livro de ouro da MPB*, Rio de Janeiro : Ediouro, 2003, 364 p.

Cette œuvre est d'une grande importance dans notre recherche, car elle analyse l'apparition des premiers compositeurs populaires et de leur musique. Analyse historiographique de la musique populaire brésilienne.

ANDRADE, Mário, *A música popular brasileira na vitrola de Mario de Andrade* / texto pesquisado e comentado por Flávia Camargo Toni, São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2004, 322 p.

ANDRADE, Mário, *Ensaio sôbre a música brasileira,* Brasilia : Martins, 1972, 188 p.

Andrade développe une réflexion sur la musique populaire brésilienne des années 1850 jusqu'à 1920. Il indexe aussi dans son livre les mélodies et chants populaires de la province brésilienne. Beaucoup des compositeurs abordés ont fait partie de la jeunesse musicale de Jobim.

ANDRADE, Mário, *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, São Paulo: Editora Senac, 2004, 322 p.

Le chercheur Mário de Andrade est l'un des précurseurs dans l'art de la musicologie moderne brésilienne. Dans ce travail, il analyse les œuvres qui font partie de l'histoire musicale pré bossa nova et il aperçoit déjà, dans les années 1920, que le processus de modernisation de la musique brésilienne est déjà sérieusement en chemin.

CABRAL, Sérgio, *As escolas de samba do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1996, 448 p.

Le chercheur Cabral, dans ce travail, ira analyser le processus de la naissance de la samba et ses principaux compositeurs. Le genre le plus populaire, la Samba, sera la cellule mère de l'autre genre, la bossa nova ; donc un ouvrage très important à la conception de notre recherche.

CINTRAO, Sylvia Helena, *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, Brasilia: Editora Universidade de Brasilia: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, 236 p.

Le Tropicalisme est un genre musical post-bossa nova. Pour nous, même si musicalement il n'existe pas de relation avec la musique de Jobim, ce travail nous a aidé à mieux comprendre comment les fusions musicales ont pu donner naissance à un genre nouveau dans le contexte brésilien.

DELFINO, Jean-Paul, *Brasil : a música,* Marseille : Editions Parenthèses, 1998, 233 p.

L'auteur français est un spécialiste de la musique populaire brésilienne en Europe et il explique dans son livre les genres de musique populaire brésilienne ainsi que ses principaux représentants. Source importante à notre recherche.

DINIZ, André, *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro,* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2007, 143 p.

DREYFUS, Dominique, *Vida do Viajante : a saga de Luíz Gonzaga,* São Paulo : Ed. 34, 1996, 351 p.

Le plus populaire compositeur brésilien de tous les temps fut une référence pour plusieurs autres compositeurs de son temps, y compris Jobim. Cette tradition musicale est partagée par les deux compositeurs. Il existe des analogies ancrées dans l'imaginaire populaire, entre Jobim et Gonzaga.

EFEGE, Jota, *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira,* Rio de Janeiro : Funarte, 1978, 262 p.

Les compositeurs de musique populaire brésilienne, du début et de la moitié du siècle dernier, et leurs histoires sont racontés dans cet ouvrage. Plusieurs d'entre eux étaient contemporains de Jobim.

LEYMARIE, Isabelle, *La Musique Sud-Américaine. Rythmes et Danses d'un Continent.* Paris : Gallimard, 1997, 128 p.

Ouvrage généraliste sur plusieurs genres sud-américains. Néanmoins, l'auteur nous livre la vision différente d'une européenne sur la musique brésilienne, ce qui nous a motivé et inspiré pour certaines finitions esthétiques.

LEYMARIE, Isabelle, *Latin Jazz,* Paris : CD Livre VADE RETRO, 1998, 111 p.

Ouvrage généraliste sur le latin jazz. L'auteur est précis et donne quelques informations importantes sur la bossa nova.

MARIZ, Vasco, *A canção Brasileira*, Rio de Janeiro : Imprensa Oficial, 1959, 305 p.

Essai sur la chanson brésilienne des années 1920 aux années 1950.

MELLO, Zuza Homem, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras,* vol 1: 1901-1957, São Paulo : Ed. 34, 1997, 368 p.

Les auteurs, chercheurs en musicologie, analysent les chansons brésiliennes les plus marquantes de 1901 à 1985. Ces analyses sont importantes pour notre recherche, car elles font état du caractère musical avant, et après l'arrivé de la bossa nova.

MELLO, Zuza Homem, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol 2: 1958-1985, São Paulo: Ed. 34, 1998, 368 p.

MPB. Musique Populaire Brésilienne. *« Recueil analytique musical écrit par plusieurs chercheurs, musicologues et historiens, express pour l'année du Brésil en France »*, Cité de la musique, Paris, 2005, 208 p.

Cet ouvrage définit les genres de musique populaire brésilienne les plus représentés ainsi que leurs compositeurs respectifs. C'est un travail compétent et riche, qui nous a fourni d'importantes pistes pour notre recherche.

NESTROVISKI, Arthur, *Música popular brasileira hoje*, 2002, 198 p.

Résumé de la vie des artistes contemporains de musique populaire brésiliens ainsi que de leurs œuvres.

PERRONE, Charles A., *Letras e músicas da música popular brasileira*, Rio de Janeiro: Elo, 1988, 178 p.

Perrone analyse les paroles et les compositions de la musique populaire d'un point de vue stylistique. Nous lui avons emprunté quelques définitions analytiques.

RANGEL, Lucio, *Sambistas e Chorões*, São Paulo : Editora Paulo de Azevedo Ltda., 1962, 180 p.

Le musicologue Rangel, chercheur renommé au Brésil, est l'un des plus brillants défenseur de l'authentique musique populaire. Ici il nous parler de deux genres capitaux pour notre recherche : la samba et le choro.

SEVERIANO, Jairo, *Uma história da música popular brasileira*, Das origens à moderniade, São Paulo : Ed. 34, 2008, 504 p.

SEVERIANO, Jairo, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol 1: 1901-1957, São Paulo : Ed. 34, 1997, 368 p.

SEVERIANO, Jairo, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol 2: 1958-1985, São Paulo: Ed. 34, 1998, 368 p.

SEVERIANO, Jairo, *Getúlio vargas e a música popular,* Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1983, 75 p.

La musique pré bossa nova est ici étudiée dans sa thématique littero-musicale. L'auteur centre sa recherche sur une époque antérieure d'environ 10 ans à la bossa nova, quand le pays commence son chemin vers la modernité politique et artistique.

SODRE, Muniz, *Samba, o dono do corpo,* Rio de Janeiro: Mauad, 1998, 112 p.

TINHORAO, José Ramos, *História social da música popular brasileira,* Lisboa : Editorial Caminho, 1990, 327 p.

Ici, l'histoire sociale de la musique populaire brésilienne est travaillée avec précision. L'auteur, Tinhorão, nous fourni les éléments nécessaires à la réalisation de notre recherche historiographique.

TINHORAO, José Ramos, *Música popular: um tema em debate,* São Paulo : Ed. 34, 1997, 192 p.

L'auteur est un critique féroce et réticent à toute innovation de la musique populaire brésilienne. Dans son livre, il développe une théorie particulière et contestable par rapport à l'origine de la bossa nova et de la samba.

TINHORAO, José Ramos, *Música popular de indios, negros e mestiços,* Petrópolis : Vozes, 1972, 204 p.

Ouvrage musical spécialisé sur la musique des noirs, indigènes et métisses brésiliens. La musique de Jobim étant d'une conception essentiellement noire, cet ouvrage nécessaire à la bonne entente de ses racines musicales.

TINHORAO, Jose Ramos, *A música popular no romance brasileiro,* Volume I, SÉCULO XVIII-SÉCULO XIX, Belo Horizonte : oficina de livros, 1992, 255 p.

VASCONSELOS, Ari, *Raízes da música popular brasileira,* São Paulo: Martins, 1977, 362 p.

Les racines de la musique populaire brésilienne sont traitées par Vasconselos dans une autre optique, plus centré sur la musique portugaise et africaine.

VIANNA, Hermano, *O mistério do samba,* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., UFRJ, 1995, 196 p.

L'autre œuvre réalisée sur la Samba. Plus poétique, mais qui nous a beaucoup éclairci sur les « mystères » de la Samba, à savoir comment est-elle si populaire, et sur la question de savoir comment la Bossa nova de Jobim parvient à conserver cette ancestrale magie africaine.

Etudes sur la bossa Nova :

CAMPOS, Augusto, *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo : Editora Perspectiva, 2003, 349 p.

L'ouvrage est un des premiers à traiter le sujet de la bossa nova, avec compétence et une profonde recherche musicale. Les origines de la bossa nova sont abordées d'une façon didactique.

CASTRO, Ruy, *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo : Compania das letras, 2002, 459 p.

Chega de saudade est un ouvrage spécialisé sur le thème de la bossa nova : ses origines, ses auteurs, ses musiques, ses histoires, ainsi que son contexte esthétique.

DELFINO, Jean-Paul, *Brasil Bossa Nova*, Aix-en-Provence : Edisud, 1998, 175 p.

L'auteur trace un panorama musical au moment de la naissance de la bossa nova. Jobim, ainsi que tous les artistes impliqués dans ce moment historique, sont abordés dans un contexte de recherche.

ESTEVAM GAVA, José, *A linguagem harmônica da bossa nova,* São Paulo : Editora UNESP, 2008, 246 p.

HOMEM DE MELO, Zuza, *Eis aqui os bossa-nova,* São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2008, 238 p.

Etudes sur le jazz :

ABOUCAYA, Jacques, *du Be-Bop au Free Jazz*, Toulouse : Presses Universitaire du Mirail, 2001, 229 p.

La façon didactique et objective d'analyser quelques standards de jazz sont de bons exemples de la manière de développer une analyse dans le champ de la musique populaire.

PEYREBELLE, Jean-Pierre, *du Be-Bop au Free Jazz*, Toulouse : Presses Universitaire du Mirail, 2001, 229 p.

Etudes sur la théorie musicale :

BRACCINI, Roberto, *Vocabulário Internacional de Términos Musicales*, Madrid : Editorial de Musica Española Conteporanea, 1994, 259 p.

Etude sur la philosophie analytique musicale :

JANKELEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable,* Paris : Seuil, 1983, 201 p. « Ce texte a paru pour la première fois en 1961, aux Editions Armand Colin. »

Cette œuvre a nous motivé dans sa conception philosophique musicale. La musique de Ravel, de Debussy, ainsi que de quelques compositeurs de musique populaire y est traitée par une profonde immersion intellectuelle. C'est la vision de cet auteur qui nous a incité à des formulations précises et détaillées

LAVIGNE, Jean-François, *Accéder au transcendantal ? Réduction et idéalisme transcendantal dans les Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique de Husserl*, Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 2009, 334 p.

Travaux universitaires :

AGUILA, Jesus, *Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale et (ou) représentation du peuple dans la musique*, Troisième partie du cours: Le XX°, CAPES externe, Agrégation externe, Agrégation interne, Education musicale 2002, Université de Toulouse II, 104 p.

Travail conseillé par M. Aguila pour la réalisation de notre recherche. Il est utile en ce qu'il fournit les concepts analogiques savant/populaire, et travaille l'évolution musicale dans son ensemble, sans préjugés relatifs aux origines et aux caractéristiques musicales.

DUARTE, Luis de Carvalho, *O arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical,* Master II, Brasília : Universidade de Brasília, 2010, 121 p.

Recherche sur la participation de l'arrangeur Ogerman dans la musique de Jobim. Elle nous révèle certains aspects importants du langage *jobinien.*

FUENTES LIMA, Patrícia Helena, *O Imaginário de Antônio Carlos Jobim: Representações e discursos,* Thèse de doctorat, Chapel Hill : University of North Carolina, 2008, 217 p.

L'imaginaire de Jobim constitue une de forces centrales dans notre problématique.

GEKAS, Paulo Demétre, *Correlações entre Desafinado e Moon Dreams : Uma análise dos processos lineares e harmônicos,* Florianópolis : Universidade do Estado de Santa Catarina - Brasil, 2005, 133 p.

[Mémoire de Mastère II]

Cette dissertation de mastère faite par Gekas nous fait mieux comprendre la relation entre *Desafinado* et *Moon Dreams,* une composition issue du *cool jazz.* Précisément, elle traite des ressemblances musicales de la bossa nova et du jazz.

KUEHN, Frank Michael Carlos, *Antônio Carlos Jobim – A Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa nova : Caminho para a construção de uma nova linguagem musical,* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, 2004, 207 p.

[Mémoire de Mastère II]

Kuehn a écrit sur la construction d'un nouveau langage musical : la bossa nova. Son abordage se fait sur le plan esthétique, sans analyse musicale. Pour nous, ces analyses sont utiles en vertu de leur problématique liée à la modernité musicale brésilienne.

PEYREBELLE, Jean Pierre, *Approche du style de Bill Evans,* Université de Toulouse le Mirail, mémoire de DEA en musicologie, 1992-1993, 169 p.

Ce mémoire nous a permis d'avoir d'autres ouvertures analytiques musicales. Sa façon d'analyser est proche à celle de l'école de Berkeley, aux Etats Unis, car son sujet est le jazz. Néanmoins, sa problématique est proche de la notre en raison des analogies modernistes et de la relation avec la musique française du début du 20e siècle.

POLETO, Fabio Guilherme, *Saudade do Brasil : Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976),* Departamento de História da faculdade de filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo : Universidade de São Paulo, 2010, 299 p.
[Thèse de doctorat]

POLETO, Fabio Guilherme, *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958,* Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004,142 p.
[Mémoire de Mastère II]
Poleto analyse la modernité de Jobim sur un plan esthétique - historique. L'auteur est chercheur au département d'Histoire. Son travail était utile car il donne une autre vision de la modernité *Jobinienne*. Ses analyses sont liées aux processus historiques sociaux, mais sans analyse musicale sérieuse.

ROSADO, Clairton, *Brasília - Sinfonia da Alvorada. Estudos dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim,* Master II, São Paulo : Universidade de São Paulo, 2008, 141 p.

WIESEBRON, Inês, *Aspectos da Canção Brasileira Atual,* Rijksuniversitair Centrum Antwerpen, Hoger Institut Voor Vertalers en Tolken, 1976, mémoire de maîtrise, 140 p. [analyse stylistique]
Wiesebron analyse dans son mémoire quelques aspects de la chanson populaire brésilienne du début du siècle jusqu'aux années 1975. Nous l'avons utilisé pour ses définitions esthétiques de chaque genre brésilien.

Etudes sur l'analyse musicale :

BENT, Ian, *L'analyse musicale. Histoire et Méthodes*, Londres : The Macmillan Press, Editions Main d'œuvre pour l'édition française, 1987, 306 p.
L'ouvrage est entièrement dédié aux méthodes d'analyses. Quelques unes de ces méthodes en ont été empruntées pour la réalisation de ce mémoire, comme l'analyse de la forme et l'analyse fonctionnelle.

CHEDIAK, Almir, *Dicionário de Acordes Cifrados. Harmonia aplicada a música popular,* São Paulo : Irmãos Vitale Editores, 1984, 357 p.

L'ouvrage est une méthode d'harmonie fonctionnelle. L'auteur travaille les champs harmoniques en donnant des exemples précis dans la musique populaire et son vaste répertoire. L'auteur analyse quelques œuvres de Jobim, ce qui nopus a été d'une grande utilité.

CHEDIAK, Almir, *Hamonia e Improvisação*, Rio de Janeiro : Lumiar editora, 1986, 355 p.

L'auteur analyse plusieurs pièces et chansons de musique populaire brésilienne. Dans cet ouvrage, il focalise ses analyses d'une façon plus détaillée que dans celui que nous avons déjà mentionné. Sa méthode consiste à analyser l'harmonie par degrés, et il nous l'avons systématiquement adoptée dans notre mémoire.

DRABKIN, Willian, *L'analyse musicale. Histoire et Méthodes*, Londres : The Macmillan Press, Editions Main d'œuvre pour l'édition française, 1987, 306 p.

GUEST, Ian, *Curso intensivo de harmonia aplicado à música popular*, Brasilia : Escola de musica de Brasilia, 1996, 63 p.

Méthode d'analyse initialement prévue pour être appliqué à la musique populaire : jazz, bossa nova, etc. L'auteur s'est formé à Berkeley, aux Etats Unis, et à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, au Brésil. Ce travail est une référence fondamentale pour nos analyses, d'autant que nous avons étudié cette méthode au Brésil avec l'auteur, ce qui nous la rend intime.

Etudes sur le modernisme et sur mouvement anthropophagique brésilien :

AMARAL, ARACY, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo : Martins, 1970, 197 p.

Le passage de Cendrars au Brésil a été important pour les acteurs de ce mouvement. Cet ouvrage parle justement de détails, littéraires ou pas, de ces rencontres.

BATISTA, Marta Rossetti, LOPEZ, Telê Porto Ancona, LIMA, Yone Soares de, (Recueil de documents) *Brasil : 1° Tempo Modernista – 1917/29 Documentação*, São Paulo: Instituto de estudos brasileiros – USP, 1972, 467 p.

CAMARGOS, Marcia, *Paulicéia, Semana de 22, entre vaias e aplausos*, São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2002, 183 p.

Ouvrage fondamental pour la compréhension de la semaine d'art moderne de 1922.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema* / seleção e montagem Carlos Drummond de Andrade; edição ampliada Eucanaã Ferraz – 2. ed – São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2010, 344 p.

Drummond a été un grand inspirateur dans l'univers littéraire de Jobim. Le poème *Uma pedra no meio do caminho* est considéré comme le premier poème moderne de Drummond.

EULALIO, Alexandre, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo et Brasilia : Edições Quíron et INL, 1978, 301 p.

Cet ouvrage parle des aventures de Cendrars au Brésil, de ses rencontres avec les artistes, les mécènes et les intellectuels brésiliens.

LEONEL, Maria Célia de Moraes, *Estética e modernismo*, São Paulo: HUCITEC, 1984, 219 p.

Leonel fait une critique sur le rôle du mouvement moderniste dans la réalité esthétique brésilienne. Ouvrage, donc, essentiel, dans notre approche sur le mouvement.

SILVA BRITO, Mário, *História do Modernismo Brasileiro : I – Antecedentes da semana de arte moderna,* Rio de Janeiro : Editora civilização brasileira S. A., 1964, 322 p.

Recherche réalisée par Silva Brito sur l'histoire du modernisme brésilien.

TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro,*Rio de Janeiro : Editora Vozes Ltda., 1972, 271 p.

Les relations ici entre l'influence européenne et la culture brésilienne sont structurées d'une façon directe et claire. Cet ouvrage nous a aidés dans la compréhension de certaines de ces influences culturelles européennes.

Etude sur la société brésilienne :

RIBEIRO, Darci, *O povo brasileiro,* São Paulo : Companhia das Letras, 1995, 476 p.

Etude importante dans notre compréhension de l'anthropologie et de la sociologie dans la genèse brésilienne.

Article :

ULHOA, Martha Tupinambá de, *Nova História, Velhos Sons : Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*, article publiée dans Debates v.1, n.1, p. 80-101, Rio de Janeiro : PPG-MUS – UNIRIO, 1997, 15 p.

Panorama actuel de la musique populaire brésilienne. Ouvrage très important dans l'stratégie d'écoute mais aussi dans la definition et l'origine du terme d'anthropophagie culturelle.

Sites internet (accédés le 10 octobre 2012):

www.jobim.org
Actuel site officiel de Jobim.

www.dianagoulart.pro.br
Site généraliste de musique populaire brésilienne. Intervieuw avec Tom Jobim.

www.dicionariomusical.com.br
Dictionnaire brésilien de musique.

www.dicionariompb.com.br
Dictionnaire spécifique de la musique populaire brésilienne.

www.cliquemusic.com.br
Base de données de discographies et biographies de la musique brésilienne.

www.joãogilberto.org
Site officiel du musicien João Gilberto.

www.clubedotom.com.br
Site crée par les admirateurs de Jobim.

www.viniciusdemoraes.com.br
Site biographique du poète Vinícius de Moraes.

http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=380
Informations des auteurs de la poésie concrète.

http://www.fruitymag.com/comment-trouver-s20020.htm
Site généraliste. Comment trouver des idées musicales.

http://www.allmusic.com/artist/claus-ogerman-mn0000123345
Site biographique de Claus Ogerman.

http://www.evene.fr/celebre/biographie/blaise-cendrars-961.php
Site biographique de Blaise Cendrars.

www.antoniocarlosjobim.org Accédé le 05 mai 2010
Ancien site officiel du compositeur. Désactivé.

www.iacj.com.br Accédé le 15 septembre 2009

Ancien site de l’institut Jobim. Désactivé.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **1**

CHAPITRE 1 **9**

1. ANALYSE HISTORIOGRAPHIQUE DE LA MUSIQUE POPULAIRE BRESILIENNE **9**

1.1. La *modinha* et le *lundu*. Aux racines de la musique populaire brésilienne (18e et 19e siècles) 10

1.2. Le *choro* et le *maxixe* **12**

1.3. Mutation stylistique : l'arrivée de la radio et des disques **13**

1.4. 1930-1950. Transition vers la modernité **15**

1.5. Les précurseurs de la modernisation musicale **17**

1.6. L'imposition de la modernisation **18**

1.7. Rupture et évolution : les paramètres de la modernité **20**

1.8. Bossa nova : définitions et concepts **23**

1.9.* Corrélations entre populaire et savant dans la bossa nova *jobinienne **25**

1.10. Analogies entre le moderne et le traditionnel « brésiliens » **28**

CHAPITRE 2 **32**

2. MODERNITE ET ANTHROPOPHAGIE CULTURELLE BRESILIENNE **32**

2.1. L'introduction au modernisme brésilien **32**

2.2. Blaise Cendrars : le père intellectuel du modernisme brésilien **34**

2.3. Oswald de Andrade rencontre le futurisme de Marinetti **39**

2.4. La semaine d'art moderne de 1922. L'ouverture au nouveau. Naissance de la notion d'anthropophagie culturelle **41**

2.5. Bref panorama de l'ambiance musicale au Brésil du début du 20e siècle **44**

2.6. La vague du moment : le nationalisme **45**

2.7. L'anthropophagie chez Antônio Carlos Jobim **46**

CHAPITRE 3 **49**

3. NAISSANCE D'UN COMPOSITEUR **49**

3.1. Les premières compositions **51**

3.2. Vinícius de Moraes : une union singulière **52**

3.3. La bossa nova et Antonio Carlos Jobim **53**

3.4. Jobim et l'art de la poésie **55**

3.5. La consécration **56**

3.6. Les Etats-Unis. Frank Sinatra et compagnie **59**

3.7. Polémique et politique **61**

3.8. Les années 1970 **63**

3.9. La rencontre avec Elis Regina et les années 1980 **65**

3.10. La décennie du cinéma et la *Nova Banda* **68**

3.11. 1994 – La dernière année **70**

CHAPITRE 4 **71**

4. ANALYSES DES COMPOSITIONS **71**

4.1. Questions de méthodes **71**
4.1.1. Délimitation du corpus d'investigation pour la constitution de la recherche 71
4.1.2. Approche technique-méthodologique 73

4.2. Imagina (Valsa Sentimental) **79**
4.2.1. Approche analytique historiographique 79
4.2.2. Analogies harmoniques et mélodiques. Le savant dans le populaire 81
4.2.3. La fonction *timbrale* en *Imagina* 88
4.2.4. Flexibilité rythmique 89
4.2.5. Comparaisons conclusives des dernières mesures 90
4.2.6. Le processus compositionnel de Jobim en *Imagina* 92
4.2.7. La participation du poète Chico Buarque 92
4.2.8. Considérations finales 94

4.3. Chega de Saudade **95**
4.3.1. Analyse historiographique 95
4.3.2. *Chega de Saudade* : le premier "cri" de la bossa nova 96
4.3.3. Procédures compositionnelles adoptées par Jobim 99
4.3.4. Cristallisation rythmique du style 105
4.3.5. Quelques considérations poétiques analytiques 107
4.3.6. Considérations finales 109

4.4. Desafinado **110**
4.4.1. Analyse historiographique 110
4.4.2. Les jonctions mélodiques et harmoniques 112
4.4.3. Constitutions et développements rythmiques 120
4.4.4. Analyse du texte 122
4.4.5. Considérations finales 124

CHAPITRE 5 **125**

5. ANALYSE DES ARRANGEMENTS DE JOBIM **125**

5.1. Introduction à la méthodologie analytique **125**
5.1.1. Les objectifs analytiques 126
5.1.2. Transmission de langages 127
5.1.3. Méthode complémentaire 128
5.1.4. Terminologie utilisée dans les techniques d'arrangements 129

5.2. *Desafinado :* symbole de l'anthropophagie **135**

5.3. Aspects anthropophagiques : entre les modes octatonique, chromatique et polymodal **138**

CHAPITRE 6 **144**

6. L'ESTHETIQUE ANTHROPOPHAGIQUE *JOBINIENNE* **144**

6.1. Les arrangements **144**

6.2. Le rapport intellectuel avec les modernistes – goûts, tendances et travaux **148**

6.3. Jobim : frontière entre le traditionnel et le savant **152**

6.4. Le compositeur **154**

6.5.* L'imaginaire *Jobinien **157**

6.6. Le littéraire **160**

CONCLUSION **162**

GLOSSAIRE **167**

INDEX DES NOMS **169**

ANNEXES **175**

RESUME SUBSTANTIEL DE LA THESE EN PORTUGAIS **178**

PARTITIONS DES ŒUVRES ANALYSEES (REFERENCES CITEES EN BIBLIOGRAPHIE) **191**

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX **218**

Imagina Erreur ! Signet non défini.

Chega de saudade Erreur ! Signet non défini.

Desafinado Erreur ! Signet non défini.

DISCOGRAPHIE **218**

BIBLIOGRAPHIE COMMENTEE **223**

Sources des partitions analysées **223**
Antônio Carlos Jobim 223
Dorival Caymmi 223
Ari Barroso 223
Heitor Villa-Lobos 224
Maurice Ravel
Fréderic Chopin 224
Billy Strayhorn 224

Etudes sur Antonio Carlos Jobim **224**
Etudes générales 224
Ses rapports avec d'autres artistes de son temps (auteurs, compositeurs, musiciens) 226
Son œuvre musicale 228

Etudes sur la musique populaire brésilienne **229**
Etudes Générales 229
Etudes sur La bossa Nova 234

Etudes sur le jazz **234**

Etudes sur la théorie musicale **235**

Etude sur la philosophie analytique musicale **235**

Travaux universitaires **235**

Etudes sur l'analyse musicale **237**

Etudes sur le modernisme et sur mouvement anthropophagique brésilien **238**

Etude sur la société brésilienne **2399**

Article **239**

Sites Internet (accédés le 10 octobre 2012) **240**