



La Musique Armoriale au Brésil (XXe siècle) : l'œuvre de Capiba, entre tradition et érudition

Julie Cássia Cavalcante Correia da Silva

► To cite this version:

Julie Cássia Cavalcante Correia da Silva. La Musique Armoriale au Brésil (XXe siècle) : l'œuvre de Capiba, entre tradition et érudition. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nanterre - Paris X, 2019. Français. NNT : 2019PA100101 . tel-03790066

HAL Id: tel-03790066

<https://theses.hal.science/tel-03790066>

Submitted on 28 Sep 2022

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.

Membre de l'université Paris Lumières

Julie Cássia Cavalcante Correia da Silva

La Musique Armoriale au Brésil (XXe siècle) : l'œuvre de Capiba, entre tradition et érudition

Thèse présentée et soutenue publiquement le **21/11/2019**
en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes:
Portugais de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos
(Université Paris Nanterre)

Jury * :

Rapporteur·e :	Mme MATOS Edilene	Universidade Federal da Bahia, Brésil En séjour de recherche à l'ELT de l'Université Nova de Lisbonne, Portugal
Rapporteur·e :	M PEREIRA SILVA Vladimir Alexandro	Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Brésil
Membre du jury :	Mme MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelette	Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M TETTAMANZI Régis	Université de Nantes
Membre du jury :	M VINCI DE MORAES José Geraldo	Universidade de São Paulo - USP, Brésil

Université Paris Nanterre

École Doctorale Langues, Lettres, Spectacles

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée et soutenue publiquement par

Julie Cássia CAVALCANTE CORREIA DA SILVA

Le 21 novembre 2019 à Nanterre, France

**La Musique Armoriale au Brésil (XXe siècle) :
l'œuvre de Capiba, entre tradition et érudition**

Sous la direction de

Madame la professeure émérite Idelette **MUZART – FONSECA DOS SANTOS**

(Université Paris Nanterre)

Jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs :

Edilene **MATOS**, Université Fédérale de Bahia

José Geraldo **VINCI DE MORAES**, Université de São Paulo

Idelette **MUZART – FONSECA DOS SANTOS**

Vladimir Alexandro **PEREIRA SILVA**, Université Fédérale de Campina Grande

Régis **TETTAMANZI**, Université de Nantes

Novembre/ 2019

La Musique Armoriale au Brésil (XXe siècle) : l'œuvre de Capiba, entre tradition et érudition

Ce travail présente comme champs de connaissances le Mouvement Armorial et plus précisément, la Musique Armoriale. Il se réfère à l'œuvre savante du compositeur populaire Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa), à ses liens avec le romancier et dramaturge Ariano Suassuna, initiateur du Mouvement, et à l'analyse d'une de ses œuvres la plus représentative, la Grande Messe Armoriale. L'espace géographique de cette recherche est concentré dans les états de Pernambouc et Paraíba dans le Nord-est du Brésil. La période étudiée se situe entre 1946 et 2000 (XXe siècle). Cette thèse observe également la réaction du milieu musical et du public, face à cette "nouvelle" sonorité. Le Mouvement Armorial a provoqué une dynamisation de la musique traditionnelle et populaire et une révolution quant à la transition de cet univers vers un langage musical savant, à travers un contexte de récupération des manifestations culturelles du peuple. D'autres Messes seront évoquées telles que : *Kyrie/Gloria* (Messe Inachevée) de Cussy de Almeida, *la Missa Nordestina* de Clovis Pereira et *la Missa de Alcaçus* de Danilo Guanais.

Mots clés : Capiba, Lourenço da Fonseca Barbosa, Armorial, Musique armoriale, Ariano Suassuna, Nordeste.

Armorial Music in Brazil (20th Century): Capiba's Work, Between Tradition and Erudition

This work presents the Armorial Movement and Armorial Music as knowledge fields, using as reference the scholarly work of the popular composer Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa), his link with the author and playwright Ariano Suassuna and an analysis of his *Grande Missa Armorial*. The geographical space of this research is concentrated between the states of Pernambuco and Paraíba in the Northeast of Brazil and applies to the period between 1946 and 2000 (XX century). This thesis observes the reaction of the music community and about this "new" sonority. The Armorial Movement has provoked a dynamism in the way of transition of a traditional and popular music can be translated in a musical language. Other Masses will also be mentioned: Kyrie / Gloria (Unfinished Mass) by Cussy de Almeida, the *Missa Nordestina* by Clovis Pereira and The *Mass of Alcaçus* by Danilo Guanais.

Keywords : Capiba, Lourenço da Fonseca Barbosa, Armorial, Musique armoriale, Ariano Suassuna, Nordeste.

Musica Armorial no Brasil (século XX) : A obra de Capiba entre tradição e erudição

Este trabalho apresenta o Movimento Armorial e a Música Armorial como campos de conhecimento, utilizando como referência a obra erudita do compositor popular Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa), seu elo com o dramaturgo e romancista Ariano Suassuna e uma análise de sua *Grande Missa Armorial*. O espaço geográfico desta pesquisa está concentrado entre os estados de Pernambuco e Paraíba no Nordeste do Brasil, e se aplica ao período entre 1946 e 2000 (século XX). Este estudo observa a reação da comunidade musical e do público a essa "nova" sonoridade. O Movimento Armorial provocou um dinamismo na transição de uma música tradicional e popular que pode ser traduzida em uma linguagem musical. Outras missas também serão mencionadas: *Kyrie / Gloria* (Missa inacabada) de Cussy de Almeida, a *Missa Nordestina* de Clovis Pereira e, finalmente, de Danilo Guanais, *Missa de Alcaçus*.

Palavras chave : Capiba, Lourenço da Fonseca Barbosa, Armorial, Musique armoriale, Ariano Suassuna, Nordeste.

A ma sœur Marcia et mon frère Rivadavia,

A mon frère Ricardo (*in memoriam*);

A mes parents Iracema et Rivadavia (*in memoriam*);

A Ariano Suassuna (*in memoriam*).

Remerciements

À tous ceux qui m'ont aidée dans cette inoubliable expérience, sachez que le plus émouvant restera de vous avoir rencontrés ...

À Ariano Suassuna. Je n'oublierai jamais ce professeur tant aimé de ses étudiants à la Faculté d'Arts à l'Université de Pernambouc. Je le rencontrerai plus tard dans un cadre professionnel, au sein du Conservatoire de Musique de Pernambouc, alors qu'il était secrétaire de la culture de la ville de Recife. Ariano Suassuna a apprécié mon action au sein de ce prestigieux établissement. Aussi, je souhaite rendre hommage à celui qui est devenu une source d'inspiration, dans cette laborieuse route de la valorisation de la culture brésilienne.

À Idelette Muzart Fonseca dos Santos, directrice de ce travail de recherche, pour m'avoir fait confiance, pour son exemple et son intelligence, son soutien, son orientation riche de cohérence m'ouvrant des pistes pour une réflexion juste. La rencontre avec Mme Muzart a déclenché une nouvelle phase de ma vie d'enseignante et d'artiste en France ; sa façon de nous accompagner dans notre réflexion, a constitué un des points les plus marquants de cette expérience académique. Son travail et sa connaissance du mouvement armorial sont d'une valeur inestimable pour tous ceux qui entament des recherches sur la culture brésilienne en France et au Brésil.

Aux amis du Conservatório Pernambucano de Música, en particulier le professeur Sergio Barza, pour sa culture et son amour du savoir. Je n'oublierai jamais l'aide apportée grâce à la communication de données importantes, telles que des références bibliographiques rares, des réflexions, des corrections, des partitions, ainsi que les visites dans les *sêbos* de Recife. Toujours à Pernambouc, je remercie le grand compositeur du Mouvement armorial, Antonio Madureira, pour l'attention affectueuse qu'il m'a portée.

A Zezita Barbosa, veuve de Capiba, qui m'a accueillie si chaleureusement à l'association Capiba et chez elle, si près de l'univers du compositeur.

Aux riches moments vécus dans l'Espaço Cultural Paço do Frevo à Recife avec Zezita. Merci également à Mônica Pereira da Silva, Luiz Henrique Costa dos Santos et Leonardo Leal Esteves ainsi qu'à André Freitas.

L'aventure continue avec d'autres rencontres mémorables : à l'Université de São Paulo (USP), le professeur José Geraldo Vinci de Moraes a trouvé du temps pour m'accueillir et me guider pendant une période difficile de cette institution en 2014, et à l'Université Estadual de São Paulo – UNESP, la brillante Virginia de Almeida Bessa pour l'attention portée à mon travail.

Ma gratitude aussi pour la rencontre avec le cinéaste Claudio Brito, qui m'a envoyé en France ses vidéos sur Ariano Suassuna, son univers et le Mouvement Armorial.

À l'École doctorale Lettres, Langues, Spectacles (LLS-ED 138) de l'Université de Paris Nanterre pour l'aide accordée à ma recherche, l'accueil de mon travail, ainsi que l'encouragement des professeurs de cette institution.

Un grand défi dans cette expérience de recherche fut d'étudier pour devenir une chercheuse scientifique, sans cesser d'enseigner au Conservatoire de la Ville d'Olivet (45160) et de l'École Municipale de Musique de Gien (45500), et en continuant mon activité artistique en tant que concertiste.

Mes remerciements les plus sincères à ma famille au Brésil et à ces amis ici, en France, qui sont aussi devenus une famille : Jeanny et Jean-Paul Lienard (à Orléans), Maria da Conceição et Dominique Kirchner (à Paris), Reginaldo Santana (au Brésil).

Écrire une thèse est un travail délicat, laborieux et parfois ardu. Sans aide, il serait impossible de maintenir un niveau correct d'écriture et de contenu, surtout dans mon travail où se croisent plusieurs disciplines : la littérature dans l'univers d'Ariano Suassuna et du Mouvement Armorial, les langues portugaise et française, et la musique. C'est dans ce contexte que j'ai pu compter sur l'aide précieuse de Bruno Boulay, Emmanuelle Bardet, Mounia Soubra, Mahmoud Idir et mon compagnon Laurent Bianco. À eux, ma profonde gratitude.

J'ai pu compter sur la compréhension de mon environnement professionnel : un grand merci à la Mairie de Gien, qui a assumé mes frais universitaires, et respecté mon statut de fonctionnaire en formation. Mes remerciements vont également au Conservatoire à Rayonnement Communal de la ville d'Olivet.

Et enfin, mes sincères remerciements à mes élèves du Conservatoire à Rayonnement Communal de la ville d'Olivet et à l'Ecole Municipale de Musique de la ville Gien dans le

Loiret, toujours heureux de découvrir cette musique. Ils ont aussi participé à cette expérience lors du concert donné en l'honneur de la musique armoriale le 26 mai 2017 au Théâtre de Carnegie Hall à New York, avec l'interprétation de la messe d'Alcaçus de Danilo Guanais, puis à Evora, au Portugal, le 3 novembre de la même année.

Mes remerciements vont en particulier à Vladimir Silva, professeur à l'Université Fédérale de Campina Grande (PB), pour nous avoir conviés à cette merveilleuse aventure, et au compositeur Danilo Guanais, pour sa confiance dans la performance de nos chanteurs et de la mienne, en tant que soliste.

À toutes et à tous : gratitude et amitiés.

« Madeira do Rosarinho vem à cidade sua fama mostrar, e traz com seu pessoal seu estandarte tão original. Não vem pra fazer barulho, vem só dizer, e com satisfação: 'queiram ou não queiram os juízes, o nosso bloco é de fato o campeão!' E se aqui estamos, cantando esta canção, viemos defender a nossa tradição, e dizer bem alto que a injustiça dói, nós somos madeira de lei que cupim não róí . »

Capiba

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE

Chapitre 1 : Le Mouvement Armorial et la révélation d'une nouvelle musique

- 1.1 - Ariano Suassuna, le créateur d'un mouvement
 - 1.1.1 – Le Sertão, espace privilégié des Suassunas
 - 1.1.2 – Une œuvre plurielle
- 1.2 – Le Mouvement et l'esthétique armoriale
- 1.3 – Musique traditionnelle et musique armoriale
 - 1.3.1 - Culture populaire, concepts, idées et réflexions

Chapitre 2 : La musique armoriale dans l'histoire de la musique brésilienne

- 2.1 – Mario de Andrade, Villa-Lobos : Nationalisme et Modernisme
- 2.2 – Le Modalisme et la musique du Nordeste
- 2.3 – Les protagonistes de la musique armoriale

DEUXIEME PARTIE

Chapitre 3 : Capiba, l'homme et le musicien

- 3.1 – Lourenço da Fonseca Barbosa
- 3.2 – La voix de Capiba
- 3.3 – Capiba et Ariano Suassuna

Chapitre 4 : Capiba, un parcours artistique singulier

- 4.1 – Chansons, frevos et carnaval
- 4.2 – Capiba et la Musique armoriale
 - 4.2.1 – *Sem lei nem Rei* – œuvre instrumentale

TROISIEME PARTIE

Chapitre 5 : Les Messes Armoriales

- 5.1 – La *Grande Missa Armorial* de Capiba
- 5.2 – Les autres messes armoriales
 - 5.2.1 - *Missa Armorial* - Cussy de Almeida
 - 5.2.2 - *Missa Nordestina* – Clovis Pereira
 - 5.2.3 - *Missa de Alcaçus* – Danilo Guanais

CONCLUSION

GLOSSAIRE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

TABLE DES MATIERES

ANNEXES

SIGLES

AI – 5 – Ato Intitucional Número Cinco

ABL – Academia Brasileira de Letras

AS – Ariano Suassuna

BPR – Balé Popular do Recife

CPM – Conservatório Pernambucano de Música

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

M.A. – Movimento Armorial

MCP – Movimento de Cultura Popular

MEC – Ministério de Educação e Cultura

OACP – Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco

S.A.T.B. – Soprano, Alto, Tenor, Baixo

SESI – Serviço Social da Indústria

TEP – Teatro dos Estudantes de Pernambuco

TPN – Teatro Popular do Nordeste

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UNICAP – Universidade Católica de Pernambuco

USP – Universidade de São Paulo

INTRODUCTION

La recherche sur la musique brésilienne s'est développée de manière exemplaire ces dernières années. L'attention et l'intérêt pour l'investigation dans ce domaine, que ce soit sur le plan populaire ou érudit, ont en effet pris des proportions satisfaisantes. Quant à la musique armoriale, elle a été acclamée, révisée, et même recrée au cours des dix dernières années grâce à la reconnaissance de cette esthétique dans les médias brésiliens. Ceux-ci ont mis en avant le travail d'Ariano Suassuna, romancier, dramaturge et créateur du Mouvement Armorial, dans le cadre des célébrations des 80 ans de l'écrivain, et du succès des adaptations de certaines de ses œuvres pour le cinéma et la télévision. Bien que ce succès soit positif pour les idéaux du Mouvement Armorial, cette réalité, quand on aborde la question de la musique armoriale, démontre la rareté en France de la recherche et des travaux scientifiques qui pensent les fondements et la structure de cette musique.

En France ainsi qu'en Europe, la publication d'anthologies, de recueils, d'études ou d'informations sur la musique armoriale et son répertoire, est inexpressive, voire inexistante. Ce fait est regrettable, car il s'agit d'une esthétique apparue dans un moment très productif et expressif de l'histoire culturelle du Nordeste¹, au Brésil. Très peu de recherches ont été menées sur cette musique, son développement, et ses musiciens, lesquels restent en grande partie ignorés.

Entamer ce travail nous est apparu comme une évidence, après avoir constaté cette absence et évalué l'intérêt d'exploiter la précieuse expérience vécue auprès des personnalités fondatrices du Mouvement Armorial et de sa musique. Nous citerons Ariano Suassuna, Antonio Madureira, Clovis Pereira, Cussy de Almeida et Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba), rencontrés lors de notre participation, en tant que soprano soliste, à l'enregistrement de la *Grande Missa Armorial*.

Aujourd'hui, au Brésil, l'expression musicale armoriale se présente comme une évidence nationale, bien acceptée par le public et intégrée dans le milieu musical savant, érudit. Telle n'était pas le cas à la fin des 1970 et ce, jusqu'aux années 1990. Car cette

¹ Nord-Est – référence géographique / Nordeste – référence culturelle ; Dans le contexte d'une thèse en Littérature, langues et civilisations romanes : Portugais, les citations ou textes en portugais ne seront pas traduits en français.

nouvelle esthétique, en dépit du succès de la période de son lancement et de ses performances à l'international, sera très difficilement acceptée et intégrée par la communauté musicale académique et savante de l'Etat de Pernambuco. Dans ce contexte, des "frontières" liées à des questions d'ordre technique et des préjugés sont apparues, et se sont cristallisées sous des formes diverses.

En tant qu'esthétique musicale émergente d'un mouvement culturel, ce nouveau langage aura un impact important dans la propagation d'une nouvelle esthétique. Cependant, aucune organisation théorique susceptible d'orienter les générations postérieures à la phase Romançal, ne sera établie. Les œuvres et la dimension de l'interprétation seront toutes exploitées par une dynamique d'essai et des recherches.

Notre réflexion sur le développement de la musique érudite dans le Mouvement Armorial et, en particulier dans l'œuvre de Capiba, vise à présenter et à réfléchir à ces "frontières" qui ne sont parfois que délimitation, mais qui se transforment aisément en barrières lorsqu'il s'agit de l'expression d'une identité recherchée. Notre travail propose aussi d'exposer certains points de référence, grâce auxquels nous pouvons établir les caractéristiques techniques et stylistiques de la musique armoriale.

Dans ce contexte, notre texte pourra s'énoncer parfois sur le mode informatif, voire didactique. Il est en effet nécessaire de préciser certaines données, pour la compréhension de l'espace et de l'environnement qu'occupera la musique armoriale, dans son développement et sa quête de reconnaissance dans tout le pays.

Entre la fin des années 1940 jusqu'aux années 1970, le milieu musical érudit au Pernambouc primait encore par une esthétique de référence ancrée dans la musique nationaliste. Cette idéologie brésilienne maintenait un caractère néoclassique, soit dans la tradition du langage érudit du XIX^e siècle, soit dans l'utilisation de formes musicales spécifiques à cette tradition, elle-même toujours rattachée à un idéal européen.

Le compositeur Guerra Peixe, déjà très connu de la scène nationale et très actif à Rio de Janeiro, s'installera dans les années 1940 à Recife, capitale du Pernambouc. Il amènera avec lui une volonté très prononcée de faire des recherches sur les racines de la musique du Nordeste du Brésil, devenant ainsi l'un des plus importants collaborateurs de la construction structurelle de la musique armoriale.

Dans cette perspective, certaines questions se sont révélées fondamentales pour notre recherche. Partant de l'idée initiale du Mouvement Armorial qui s'inspire de l'affirmation des fondements populaires (avec ses blasons, ses insignes, sa présence du *Romanceiro* populaire, sa littérature de *Cordel* et tout ce qui peut représenter l'art traditionnel d'un peuple) comment la musique armoriale a-t-elle pu se développer en tant que musique érudite, créée et pratiquée dans un milieu savant ? La *Grande Missa Armorial* de Capiba peut-elle être située dans un contexte de rénovation liturgique populaire ? Existerait-il d'autres œuvres sacrées composées selon cette esthétique ? Quelle est la particularité de la participation du compositeur Capiba dans le Mouvement Armorial ?

Afin de développer notre réflexion, nous avons choisi la *Grande Missa Armorial* de Capiba, Lourenço da Fonseca Barbosa, pour l'exposition et la rétrospective des éléments techniques et esthétiques dominants dans la musique armoriale, depuis son lancement officiel. Nous nous attacherons également à démontrer le processus qui a favorisé le surgissement de ce langage musical. Ce dernier explore les sonorités et les rythmes des spectacles traditionnels, tels que le *Caboclinho* ou le *Baião* dans une musique sacrée et selon les paramètres formels européens.

La recherche a été conduite en trois phases :

La première phase était axée sur l'examen des informations recueillies au cours de ces années d'enquête, la sélection des documents liés à une expérience vécue auprès des personnalités citées dans ce travail : Ariano Suassuna, à l'époque, Secrétaire de la Culture de la ville de Recife, Antonio Madureira et Cussy de Almeida dans les années 90, et enfin Capiba, rencontré dans le cadre de l'interprétation de solos pour soprano, lors de l'enregistrement de sa *Grande Missa Armorial*. Cette première phase a nécessité une période de révision et de vérification de données, afin de construire un travail solide et bien documenté, tout en conservant la distance nécessaire par rapport à ce vécu. À savoir que la *Grande Missa Armorial* de Capiba n'a été éditée et publiée qu'en 2014, et j'ai dû utiliser les manuscrits de cette œuvre pour mener l'étude.

La deuxième phase a consisté à rechercher et à construire des éléments bibliographiques qui pouvaient fournir des indices et informations sur les questions théoriques et historiques, adjacentes ou convergentes avec notre thème de recherche. Les difficultés rencontrées résidaient dans la rareté des publications présentant une réelle analyse scientifique, non seulement de la musique armoriale, mais aussi de la participation

de Capiba au Mouvement Armorial et de la construction de son esthétique musicale. Dans ce contexte, la recherche sur le terrain était extrêmement importante. Ainsi, nous avons pu connaître la veuve de Capiba, Mme Zezita Barbosa, qui nous a accueillis chez elle à Surubim, Pernambouc. Sur place, nous avons pu découvrir de près l'Association Capiba qu'elle dirige, et la collection du compositeur. D'autres expériences à Espaço do Frevo de Pernambouc, à la FUNDARPE, au (Musée) *Museu do Homem do Nordeste* et à la Fondation Joaquim Nabuco ont également été très instructives. Nous avons également trouvé de nombreuses sources à l'USP et à la Fondation Mario de Andrade à São Paulo.

Dans la troisième phase, nous avons décidé de nous concentrer sur l'analyse des données recueillies et les informations acquises, en établissant un parallèle et une comparaison avec les différents témoignages recueillis auprès de personnes directement ou indirectement attachées au Mouvement Armorial, et spécifiquement à la musique armoriale. Dans ce processus d'analyse des Messes armoriales et des œuvres instrumentales, la construction de notre argumentation et le plan de travail ont commencé à s'affiner.

La partie centrale de notre étude sera consacrée à Capiba, son travail de musicien, son amitié avec Ariano Suassuna, leur collaboration artistique. Cette partie observe également la participation de Capiba dans le Mouvement Armorial, ainsi que dans le processus de création et de développement de la musique armoriale. La troisième et dernière partie de l'étude sera consacrée à l'analyse de certaines pièces de la musique armoriale, et en particulier la *Grande Missa Armorial* de Capiba.

Première Partie

Chapitre 1 : Le Mouvement Armorial et la révélation d'une nouvelle musique

1.1 - Ariano Suassuna, créateur d'un mouvement

- A. La référence baroque
- B. L'accueil du public et de la presse
- C. Armorial : interprétations et polémiques
- D. Les Phases du Mouvement Armorial

1.1.1 – Le Sertão, espace privilégié des Suassunas

1.1.2 – Une œuvre plurielle

1.2 – Le Mouvement et l'esthétique armoriale

1.3 – Musique traditionnelle et musique armoriale

1.3.1 - Culture populaire, concepts, idées et réflexions

Chapitre 2 : La musique armoriale dans l'histoire de la musique brésilienne

2.1 – Mario de Andrade, Villa-Lobos : Nationalisme et Modernisme

2.2 – Le Modalisme et la musique du Nordeste

2.3 – Les protagonistes de la musique armoriale

- A. Les principaux groupes
- B. Les compositeurs-musiciens
- C. Les principaux instrument

CHAPITRE 1 : LE MOUVEMENT ARMORIAL ET LA REVELATION D'UNE NOUVELLE MUSIQUE

Le Mouvement Armorial apparaît dans les années 1970, dans le milieu académique, soutenu par le Département culturel (Extensão Cultural da Pro-Reitoria) de l'Université Fédérale de Pernambouc². Par la suite il reçut le soutien officiel de la Mairie de Recife et du Secrétariat de l'Education de l'Etat de Pernambouc. Cependant le lien avec l'université a toujours conservé une grande force, ce qui correspondait à la trajectoire académique de son créateur.

Celui-ci, le dramaturge et romancier Ariano Suassuna (1927-2014), après une enfance vécue dans la ville de Taperoá, dans l'intérieur de l'Etat de Paraíba, dans les années 30, devint élève interne au Colégio Americano Batista de Recife, capitale de l'État de Pernambouc, ne retournant dans sa famille que pour les périodes des vacances. En 1946, il intègre la Faculté de Droit de Recife, où avec plusieurs jeunes collègues, dont Hermilo Borba Filho, son aîné de dix ans, avec lesquels il reprend le Théâtre Étudiant de Pernambouc (TEP). Dès cette première année, Ariano Suassuna organise une rencontre de poètes et musiciens populaires (*violeiros*) au Théâtre Santa Isabel, de la ville de Recife, avec le soutien de l'association académique de la Faculté de Droit. Dix ans plus tard, Suassuna devient professeur d'Esthétique à l'Université de Recife et écrit un manuel d'esthétique, destiné à ses étudiants et reproduit sous forme ronéotypée. Ce même livre sera publié, en 1972, sous le titre *Iniciação à Estética* (Initiation à l'Esthétique), par la maison d'édition José Olympio. L'auteur y explique, dès l'introduction, que ce livre rassemble les réflexions nées de son travail d'enseignement de la discipline d'esthétique à l'Université. En 1956, Ariano Suassuna devient directeur du Secteur culturel du Département Régional de Pernambouc du SESI (Service Social de l'Industrie) et occupe cette fonction jusqu'en 1960, tout en étudiant la philosophie à l'Université Catholique de Pernambouc. Il est, avec le

² L'Université de Recife est créée en 1946, par la réunion de facultés plus anciennes : Faculté de Droit d'Olinda (fondée en 1827, par une loi de l'empereur D. Pedro I, simultanément à la Faculté de Droit de São Paulo), École d'Ingénierie (fondée en 1895), Faculté de médecine (fondée en 1927), Faculté de Philosophie (fondée en 1941), École des Beaux-Arts (fondée en 1941). Cette université devint le premier Centre Universitaire des Régions Nord et Nord-Est du Brésil. En 1965, elle rejoint le nouveau système d'éducation du pays, sous le nom de Université Fédérale de Pernambuco (UFPE), une autarcie liée au MEC (Ministère de l'Éducation et de la Culture).

dramaturge Hermilo Borba Filho, l'un des fondateurs du Théâtre Populaire du Nord-Est (TPN) et participe jusqu'en 1964 au Mouvement de Culture Populaire (MCP), créé par le Maire de Recife, Miguel Arraes.

La presse universitaire apporte un soutien important à Ariano Suassuna pendant cette période en publiant (en 1964) deux de ses pièces de théâtre : *Uma mulher Vestida de Sol* et *O Santo e a Porca*. D'autres pièces – dont *Auto da Compadecida* (1955), devenu un 'classique' du théâtre moderne brésilien – étaient publiées par des maisons d'édition nationales, telles que Agir.

En 1967, il devient membre-fondateur du Conseil Fédéral de Culture, à Brasília, aux côtés de Rachel de Queiroz et João Guimarães Rosa, et l'année suivante, membre du Conseil de Culture de l'État de Pernambuco, fonctions qu'il assumera jusqu'en 1973.

Dates et fonctions clés pour le Mouvement Armorial, c'est en 1969 qu'Ariano Suassuna est invité par le président de l'Université de Pernambuco, UFPE, Murilo Humberto de Barros Guimarães, à diriger le Département d'Extension Culturelle (Departamento de Extensão Cultural da Pro-Reitoria), poste qu'il occupera jusqu'en 1974.

1.1 ARIANO SUASSUNA, CREATEUR D'UN MOUVEMENT

Ariano Suassuna affirme à plusieurs reprises que le concept d'art armorial a pu être élaboré, délibérément et consciemment, parce qu'il était devenu la principale force motrice du travail de recherche et création réalisé par ce Département d'Extension Culturelle de l'Université (UFPE) (SUASSUNA, 1977 : 40).

Il explique ainsi pourquoi, au contraire de la réflexion qui accompagne et semble initier un mouvement artistique, l'Art Armorial a précédé le Mouvement. Puisque, le travail des artistes armoriaux a commencé bien avant l'existence officielle de ce mouvement. La volonté de mettre en évidence les liens existants entre ces artistes l'incite à la proclamation du Mouvement et donc à définir un « minimum » de cadre théorique. Il choisit ainsi chacun des arguments conceptuels qui présideront au lancement du Mouvement, avec le concert, et qu'il explicitera par la suite pour la divulgation du Mouvement.

Le Mouvement Armorial est lancé le 18 octobre 1970, en l'église de São Pedro dos Clérigos, dans le quartier de São José à Recife, par un concert intitulé « *Três séculos de música nordestina : do Barroco ao Armorial* » (Trois siècles de musique du Nordeste : du Baroque à l'Armorial), associé à une exposition d'arts plastiques regroupant des gravures, peintures et sculptures.

A. La référence baroque

Cette référence fondatrice au Baroque, dans l'art armorial, est longuement expliquée par Ariano Suassuna. Il se réfère principalement au baroque ibérique, plus proche de l'esprit médiéval et de la période antérieure à la Renaissance que l'art du XVIII^e siècle européen. Et justifie le nom Armorial par sa découverte que l'expression "armorial" servait aussi à « qualifier » les "Ballades" (*Cantares*) des *romanceiros*, les touches de la *viola* et de la *rabeca* des *cantadores* (chanteurs de *romanceiros*) - avec son toucher rugueux, archaïque, évoquant l'acier, comme un couteau à bout tranchant, qui rappellent le clavecin et la viole d'arc de la musique baroque du XVIII^e siècle.

Dès 1549, avec l'arrivée de l'ordre de la *Companhia de Jesus*, créé par l'Eglise catholique pour christianiser le monde « récemment » découvert, la musique de la renaissance³ et le chant grégorien furent introduits au Brésil. La seconde moitié du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle correspondent déjà à une période de contacts plus étroits entre les Indiens du Brésil et les colons blancs. Pour les colons, la musique indigène était considérée comme une curiosité qui illustrait les premiers récits de voyage "exotique" locales. Les Jésuites furent les premiers à comprendre l'importance de cette pratique musicale comme support d'évangélisation. Ils créèrent des villages autochtones qui proposaient une éducation de base, utilisant les chants pour la découverte linguistique autant que pour la catéchèse. Rapidement, les Jésuites parvinrent à traduire en Tupi les principales prières chrétiennes⁴.

Logo deram início ao ensino de orações e de outros textos religiosos cantados aos meninos indígenas, segundo técnicas muito engenhosas : a primeira delas consistia em ensinar um texto cristão em língua tupi, cantado com melodia

³ XVI-XVII – renaissance.

⁴ Tupi : la grande branche linguistique indigène au Brésil. Les Indiens parlant le tupi peuplaient presque toute la côte brésilienne, au moment de l'arrivée des Portugais, et ont été les premiers à établir le contact avec les colons européens. (<https://www.dicio.com.br/tupi/>).

européia ; a outra era ensinar um texto cristão em tupi mas utilizando melodia e instrumentos indígenas. A segunda técnica foi proibida em 1552 e, a partir de então, somente a maneira européia de se cantar foi permitida (MORAES, SALIBA, 2010).

A partir de ce moment, seulement le chant grégorien et certaines « cantigas » (genre mélodique de forme simple) seront considérées et acceptées comme expressions « chrétiennes » tolérées. Le chant grégorien sera plutôt réservé aux prières, tandis que les chansons étaient utilisées pour les textes d'enseignement de la vie chrétienne. La musique a ensuite été utilisée pour participer au travail de catéchèse tout au long des deux siècles de présence des jésuites dans le Brésil colonial (entre 1549 et 1759).

Mais ce travail évolue au cours du XVIIe siècle en raison du déplacement de la population indigène, qui fuit la côte pour protéger ses tribus et s'installe dans les forêts pour ne plus être soumise à la transmission de maladies coloniales ainsi qu'à la persécution et l'esclavagisme des colons.

Il est observé que la pratique de la musique chez les Indiens semblait bien développée. Dès 1580, les performances musicales dans les villages de Rio de Janeiro, Bahia et Espirito Santo ont été évoquées, y trouvant une capacité des populations à pratiquer le chant polyphonique et à jouer de l'alto et du clavecin. Castagna (dans son article *Música na América Portuguesa*, 1994) explique qu'entre 1600 et 1620 l'enseignement musical est devenu moins efficace et que l'on rencontrait dans les tribus de moins en moins d'indiens chanteurs de l'époque d'Anchieta⁵.

C'est donc dans ce contexte que surgiront les *nheengaribas*, indiens chanteurs et les *charameleiros*, joueurs de *charamelas* et autres instruments à vent, au service des jésuites, surtout sur la côte du Pernambouc, pour faire de la musique dans les villages de l'intérieur ou dans le nord du pays. Leur instrument, la *charamela*, est un aérophone (instrument de musique à vent), en bambou ou en bois en forme de tube et peut avoir une « noix de coco » ou une "tête" en bois à son extrémité inférieure. Il utilise une palette simple, attaché à un

⁵ Le prêtre José de Anchieta (béatifié en 1980), né le 19 mars 1534 à San Cristóbal de La Laguna, Tenerife (Canaries), et mort le 9 juin 1597 à Reritiba (Brésil), est un prêtre jésuite espagnol qui fut parmi les premiers missionnaires jésuites au Brésil, où il débuta l'évangélisation des populations indigènes. Il sera canonisé en 2014.

embout buccal sculpté dans le corps de l'instrument lui-même. Il a un son fort, un timbre rauque dans le registre grave et perçant dans l'aigus. Il dispose de neuf trous, dont un pour le petit doigt de la main gauche. Sa gamme est diatonique, avec deux octaves. Instrument prédécesseur de la clarinette, son origine remonte au Moyen Age. On trouve également les noms de saxophone en bambou ou clarinette en bambou. Probablement originaire d'Eurasie, construit en bois et joué aussi avec une palette⁶. C'est un instrument typique du baroque qui se développe alors en Europe et qui sera bien intégré dans les sonorités de la culture brésilienne baroque-tardive.

Le terme « baroque » utilisé par Ariano Suassuna dans sa présentation de la musique armoriale, renvoie aussi à l'histoire de la musique à Pernambouc. La période coloniale y a légué les noms de nombreux musiciens et une grande production musicale dans des archives soigneusement choisies par le chercheur, Père Jaime Diniz. Mais la quasi-totalité de la production musicale de cette période est perdue à l'exception de quelques exemples de Luís Álvares Pinto.

Luís Álvares Pinto était l'un des musiciens du Nord-Est du Brésil qui a suivi une formation musicale au Portugal, comme élève de l'organiste de la cathédrale de Lisbonne, Henrique da Silva Esteves Negrão. Il a obtenu un certain prestige professionnel dans la capitale portugaise ce que lui a permis d'être musicien de la Chapelle Royale. De retour au Brésil, il devient professeur de "Primeiras Letras"⁷ et maître de la Chapelle à l'Église de São Pedro dos Clérigos de Recife, entre 1778-1789, église où sera présenté le premier concert de musique armoriale. Voici quelques exemples du travail de Luís Álvares Pinto, certains cités par Ariano Suassuna :

- ✓ *Arte de Solfejar* - Traité de musique pour l'enseignement de la lecture (Publié en 1761).
- ✓ *Dicionário pueril para o uso dos meninos ou dos quais principiam o abc e a soletrar dicções* – Destiné à ses cours de « Primeiras Letras ». (Ecrit en 1784, œuvre perdue).

⁶ Charamela - Ancien instrument musical à vent, constitué d'une girouette placée dans une capsule, où on pouvait souffler avec force, comme dans les cornes. <http://www.dicionarioinformal.com.br/charamela/>

⁷ Méthode Lancaster au Brésil, déclaré par Dom Pedro I en 1823 ; accès à l'éducation pour toute la population.

- ✓ *Te Deum Laudamus* – (Ecrit en 1760, partie vocale préservée, orchestration perdue)⁸
- ✓ *Salve Regina* – (Ecrit en 1760 pour trois voix).

D'après Paulo Castagna, ces travaux, comme le *Te Deum Laudamus*, présentent un style dérivé de la musique baroque pratiquée au Portugal au milieu du XVIIIe siècle, ce style qui a conservé les caractéristiques de la musique polyphonique d'époque (MORAES & SALIBA, 2010, 58 -59).

Le Nord-est brésilien, qui dans la période de colonisation, s'était enrichi grâce à la production de sucre de canne, manifestait une assimilation massive de la culture portugaise, ce qui bien sûr incluait la pratique de la musique selon le goût portugais de l'époque. Cette activité musicale était centrée à Salvador, Bahia et Pernambuco, plus précisément à Recife et Olinda, mais il a également été constaté dans d'autres villes comme São Luís dans l'État de Maranhão. Ce développement musical, à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, cherchait déjà à assimiler les raffinements de la pratique musicale portugaise. C'est de cette musique ibérique dont parle Ariano Suassuna dans sa relation avec la musique armoriale (MORAES & SALIBA, 2010, 58 -59).

L'intérêt de transmettre au Brésil toutes les sophistications de la musique portugaise va déclencher un contact important entre les musiciens du Nord-est et les Portugais. Divers compositeurs de Bahia et Pernambuco de cette période (XVIIe et XVIIIe siècles) ont étudié ou ont vécu quelque temps au Portugal, en rapportant les dernières nouvelles de la musique. Même si le baroque brésilien reste tardif.

Cette relation étroite entre la culture du Nord-est du Brésil et la culture portugaise, fut le lien créant le genre de musique le plus attrayant dans la région, avec une préférence marquée pour les thèmes religieux.

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, la musique religieuse réalisée au Brésil était faite par les jésuites et représentait une période de formation, sans dépasser la présence du chant grégorien en termes de production. Une partie de la région du Nord-est a vécu l'administration hollandaise (1630-1654), non-catholique, avec l'interruption de la

⁸ Dierson Torres, professeur au Département de musique de l'Université Fédérale de Pernambuco – UFPE, a écrit une version pour orchestre d'après la partie vocale originale.

performance des maîtres de Chapelle. Même dans ces conditions, la pratique musicale dans le Nord-est de la seconde moitié du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle, a montré une assimilation rapide de la musique portugaise, à partir du chant grégorien en passant par la Renaissance jusqu'à la période baroque. La « bonne » musique du Nordeste dans cette période était celle qui ressemblait le plus à la musique portugaise. C'est peut-être là que se sont construites les barrières profondes et les préjugés du milieu culturel de Pernambouc face à l'innovation et la réinterprétation de la musique de la région, et plus tard face à la musique armoriale.

Ariano Suassuna avait donc un bagage et une compréhension de l'histoire de la musique du Nordeste et il manifestait un réel attachement à cette mémoire. L'association de la musique armoriale au baroque brésilien et les mentions assez fréquentes à des musiciens tels que Luís Álvares Pinto, constituent le fondement des bases organisées par Ariano Suassuna pour sa définition d'une musique dite "armoriale".

B. L'accueil du public et de la presse

Le titre du concert de lancement du Mouvement Armorial - « *Três séculos de música nordestina : do barroco ao armorial* » (*Trois siècles de musique du Nord-est : du baroque à l'armorial*) – prend tout son sens et démontre une recherche très ordonnée et cohérente pour exposer le concept du mouvement.

Carlos Newton Junior, dans son Livre « *O Pai, o Exílio e o Rei* », observe que cet événement n'a pas été remarqué ou considéré comme important par la critique locale. Il note une faible répercussion du concert dans la presse de Recife : le *Jornal do Comércio* ne publie un article qu'une semaine plus tard, dans son édition du 25 octobre 1970, en lui consacrant certes une page entière mais remplie d'erreurs et d'imprécisions sur le concert et ses objectifs. Finalement, le 28 octobre, un article sera publié par l'historien et journaliste Flavio Guerra, dans le *Diário de Pernambuco*, comportant de multiples éloges et exprimant un sentiment de fierté « régionale » en évoquant cet événement⁹.

Valeu a pena ir assistir ao concerto na Igreja de São Pedro dos Cléricos. Ficou até bem a apresentação ali da música armorial nordestina. Alguma coisa se plantou mui

⁹ D'après Carlos Newton Junior, cet article a été lu au programme de la Chaîne de TV canal 6, au programme d'Aldemar Paiva, « *Crônica do Novo Recife* », le 23 octobre, 1970.

significativamente nessa demonstração : a certeza de que Pernambuco está outra vez na liderança dos movimentos culturais de escola no Brasil.

Si la soirée de lancement du Mouvement n’a pas attiré réellement l’attention de la critique ou de la presse locale, d’autres publications de l’époque, n’économisent pas les louanges tout en s’étonnant de ce succès. L’accueil du public brésilien se confirme un an plus tard, en juillet 1971, lors d’une tournée du groupe représentatif du Mouvement, le Quinteto Armorial, toujours sous l’orientation d’Ariano Suassuna. La musique présentée dans les concerts est reçue avec enthousiasme par le public et la critique elle-même, comme l’exprime l’article d’Eurico Nogueira França¹⁰ dans le *Correio da Manhã* de Rio de Janeiro :

O Forte caráter das composições apresentadas mais uma vez descerra-nos os filões de brasilidade criadora [...] como os há também, como exemplo, na dramaturgia do próprio Ariano Suassuna, que fez comentários tão interessantes, como “slides”, sobre aspectos musicais e não musicais do programa. É mais do que nunca oportuno ressaltar esses meios preciosos, porque a nossa música de concerto, nas suas expressões de vanguarda, tende pra manifestções abstratas e não nacionais, sob o pretexto principal de que o nacionalismo está superado nos centros musicais no exterior [...] Ariano Suassuna com a naturalidade saborosa e pitoresca de sua fala, passou então a ser o animador da noite, explicando as raízes do Movimento Armorial e comentando cada uma das peças. [...] Audição de perfeita originalidade, teve um rumoroso e merecido sucesso.¹¹

Un autre article ¹² témoigne et valide le succès des concerts au Sud du pays, celui de Monseigneur Marcos Barbosa :

Aquilo não foi concerto, mas uma verdadeira aula, curso de cultura, que ninguém percebia estar sendo ministrado naquele instante [...] ao longo de três horas que voaram [...]. Música, sim, mas [...] pintura, e história, e pré-história,

¹⁰ Eurico Nogueira França (1913-1992) – musicologue, critique musical à Rio de Janeiro.

¹² Dom Marcos Barbosa: nom civil: Lauro de Araújo Barbosa, moine bénédictin, poète et traducteur, est né à Cristina, MG, le 12 septembre 1915, et décédé à Rio de Janeiro, RJ, le 5 mars 1997.

teatro, patriotismo, bairrismo e até Sagrada Escritura tudo disfarçado, escondido suassunamente na modéstia e simpatia que todos nós conhecemos.¹³

Ces critiques des journalistes démontrent l'accueil du public au mouvement armorial et à la musique armoriale dans le Sud du pays. Ces articles remarquent la présence d'Ariano Suassuna qui explique et commente les morceaux joués par le Quinteto, prouvant ainsi ses connaissances de la musique du Nordeste et de son histoire, mais aussi ce que cette réussite doit à « la sympathie que nous connaissons tous ». La musique armoriale a conquis un public grâce à la culture, la personnalité de son créateur, Ariano Suassuna.

C. Armorial : interprétations et polémiques

Le Mouvement défend la création d'un art érudit brésilien fondé sur les origines populaires de sa culture. Selon Ariano Suassuna, la culture populaire et son expression artistique incarnent les aspirations, les croyances et le mode de constitution d'un peuple.

A arte popular não é uma arte inferior. É uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular.¹⁴

Avec le développement du mouvement (concerts, expositions, lancements de livres) dans la ville de Recife, d'autres critiques commencent à apparaître, manifestant un certain degré de confusion par une interprétation équivoque des textes d'Ariano Suassuna, en particulier sur la musique armoriale. Les compositeurs armoriaux sont parfois considérés comme de simples arrangeurs de thèmes populaires et ce "nouveau concept musical" une vision d'élite de la création populaire. Ce genre de critique va s'accroître pendant la période des premiers succès du Quinteto Armorial, groupe que représentera la musique armoriale pendant la première phase du Mouvement.

Le nom revendiqué par le Mouvement Armorial est plus encore au centre des polémiques : Ariano Suassuna explique qu'il utilise ce « nom » en tant « qu'adjectif » parce qu'il représente l'ensemble des insignes, drapeaux, blasons et bannières d'un peuple, symbolisant l'objectif du Mouvement, celui de faire le lien avec une héraldique, composante de la culture populaire brésilienne dans les processions religieuses, la fête du

¹³ "Sucesso Armorial no Sul", Jornal do Commercio. Recife, 4 juillet 1971.

¹⁴ NEWTON JUNIOR, Carlos, Editora Universitária UFPE, Recife, 1 janv. 1999, pag.103.

carnaval ou l'identification des clubs de football¹⁵. Cette explication apparaît dès le lancement dans le texte diffusé avec le programme du concert *Três Séculos de música nordestina : do Barroco ao Armorial* (Recife, 18 octobre 1970). Suassuna y justifie ce choix par une raison, d'ordre esthétique, qui se fonde sur la sonorité du mot « Armorial » autant que la vision plastique de l'héraldique.

Il est à noter que certains musiciens brésiliens s'inquiétaient de l'internationalisation de la musique populaire. Ce fut le cas du compositeur et chanteur Geraldo Vandré qui n'a pas apprécié le mouvement tropicaliste, dès lors qu'il a assisté à ses manifestations officielles au Festival de musique populaire brésilien de TV Record, en 1967. L'année suivante, lorsque le tropicalisme a commencé à se développer par le biais de ses membres, Vandré s'est lancé dans une croisade au sein des universités du pays, afin de débattre avec les étudiants de la dépersonnalisation de la culture brésilienne. En raison du l'AI-5 (décret promulgué par la dictature militaire), Vandré ne put continuer sa campagne, car il devait quitter le pays (BARZA, 2015).

Sans avoir une connaissance directe de la Croisade Vandré, Ariano Suassuna a mis au point un corpus d'idées appelé Armorial, avec une symbologie complexe basée sur des signes médiévaux, tout en réfutant toute influence des mouvements modernes, y compris le tropicalisme.

Sérgio Nielsen Barza (BARZA, 2015) contextualise le mouvement armorial et l'OACP, l'un des groupes musicaux qui représentait le plus ses idées. La musique armoriale aurait été bien accueillie par le régime politique de l'époque et presque institutionnalisée en tant que musique officielle de Pernambouc sous le gouvernement d'Eraldo Gueiros (1971-1975). Barza affirme qu'il s'agit d'un cas de projet d'esthétique propre à servir, intentionnellement ou non, une proposition idéologique. Il inclut dans son texte la mention d'un concert spécial de l'OACP en 1971, organisé au Grande Hotel, à Recife, pour le général Garrastazu Médici. L'orchestre, créé par le chef d'orchestre Cussy de Almeida, recevra le nom de baptême de l'écrivain Ariano Suassuna.

¹⁵ Quoiqu'on y fasse rarement mention dans les années 70, Ariano Suassuna est un grand amateur de ce sport, il porte fréquemment le maillot et les couleurs de son équipe Sport Club do Recife. Après sa mort, en 2014, le club lui a rendu hommage en donnant le nom *Taça Ariano Suassuna* à un tournoi amical international de football, chaque année à l'intersaison.

Dans les années 70, au Brésil, qui vivait alors sous un régime autoritaire, alors souvent les idées d'Ariano Suassuna n'étaient pas bien interprétées et encore moins sa personnalité circonspecte mais habile et diplomate, lui a porté une prénotion d'anticommuniste, oligarchique, ou d'homme de droite. Le nom "armorial" a été perçu comme annonceur d'une idée dangereuse. A exemple de cette pression : vers la fin des années 70, Ariano Suassuna a décidé "d'exiler" le Quintet Armorial vers l'État de Paraíba pour garantir la protection de ce groupe de musiciens qui portait les idées du mouvement à travers la musique armoriale et les principes délimités par Ariano Suassuna.

Il était très important pour Ariano Suassuna, que la création du Mouvement ne soit pas interprétée comme la mobilisation d'un groupe d'intellectuels qui élaborent un manifeste et qui décident d'une voie créative basée sur des réflexions théoriques. En effet, l'art armorial existait déjà avant le Mouvement.

A Arte Armorial brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (Ariano Suassuna, Jornal da Semana do Recife, em 20 de maio de 1973.)¹⁶

Les artistes impliqués dans le Mouvement, ont pris conscience de l'importance de l'art populaire, l'art qui existait déjà et qui deviendra alors par l'intermédiaire de ce processus, une expression aussi érudite et nationale que l'expression populaire.

[...] elevando-se à importância e conseguindo manter, com ela, uma unidade fundamental para combater o processo de vulgarização e descaracterização pelo qual vem passando a cultura brasileira (NEWTON JUNIOR, 1991).

¹⁶ Traduction : L'Armorial Art brésilien est celui qui a le principal fil conducteur de connexion avec l'esprit magique de "folhetos" (brochures avec des récits populaires) du "Romanceiro" populaire du Nord-Est (littérature de Cordel), avec la musique de la "viola", de la "rabeca" ou du "pifano" (fifre) accompagnant leurs « cantares » (chants), et avec la xylographie qui illustre leur couvertures, l'esprit et la forme des arts et des spectacles populaires liées avec le même "Romanceiro". (Ariano Suassuna, Jornal da Semana do Recife, em 20 de maio de 1973.)

D. Les phases du Mouvement Armorial

Le lancement du Mouvement Armorial est venu officialiser une initiative préexistante de la part des artistes et des intellectuels tels que Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Capiba et tant d'autres qui se sont investis dans cette esthétique depuis les années 50, spécialement dans le domaine de la production théâtrale, à l'exemple de la pièce *A Pena e a Lei* de Ariano Suassuna dont la musique de scène a été composée par Capiba. Cette phase précédant le lancement du Mouvement Armorial sera dénommée de *Preparatória* (Préparatoire) par Idelette Muzart Fonseca dos Santos dans son livre intitulé *Em demanda da poética popular, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999), qui correspond à la période de production artistique antérieure aux années 70 avec des artistes qui pour certains se retrouveront dans le Mouvement Armorial.

A partir de 1970 deux autres phases seront définies. La première phase, de 1970 à 1975, sera dénommée *Experimental* (Experimentale) : elle correspond à une période d'expérimentations, d'improvisations, d'adhésions et d'affiliations diverses considérées normales par Ariano Suassuna, car il s'agit du commencement du Mouvement. La deuxième phase sera dénommée « *Romançal* » (expression provenant de l'expression « Romances ») et initiée en 1975 avec l'apparition de l'*Orchestre Romançal Brasileira* au Théâtre Santa Isabel à Recife. La création de l'orchestre marquera une nouvelle étape créatrice dans le Mouvement Armorial et très riche dans le domaine de la musique.

Foi sob o nome de *Romançal*, que Suassuna encamparia uma outra experiência de orquestra com a concepção armorial de música. Parecia que a luta pela denominação de Armorial para a criação de uma outra orquestra enfim terminara. Recordando a tradição medieval ibérica, e tentando estabelecer novamente o elo entre o popular e o erudito, o escritor Ariano Suassuna explicava a escolha do nome Romançal: “romance ou romanceiro, era aquele amálgama de dialetos do latim “mal-falado” e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas, inclusive o português, o provençal, o espanhol e o galego”. “Na Idade Média – acrescentou – convive uma cultura erudita, com livros escritos em Latim, e, ao lado dela, a poesia popular cantada em romance, isto é, em provençal, em espanhol, no dialeto galaico – português etc. É o tempo das cantigas e canções-de-gesta, compostas e cantadas sobre Carlos Magno e os Doze Pares da França, a Demanda do Santo Graal, o Cid, sobre Reis mouros como

Abenêmar, e os Cavaleiros cristãos como Galaaz [...]. Logo, por economia, esses poemas, ao mesmo tempo líricos e épicos, escritos em romance passam a ser chamados somente de romances, e o nome se estende a toda a literatura narrativa em prosa ou em verso; são os romances de cavalaria, escritos em prosa, e as gestas, dos trovadores e troveiros, escritos em verso.¹⁷

Après la phase *Romançal*, il y a eu une période de silence délibérée de la part du créateur du Mouvement Armorial, Ariano Suassuna, entre 1981 et 1987, pendant laquelle il décida de se concentrer sur son travail de romancier. Cette décision fut considérée comme la fin du Mouvement. Cependant cette période (ou 3^{ème} phase d'après Carlos Newton Júnior va se révéler comme une phase d'approfondissement et de structuration de l'esthétique armoriale, avec l'apparition d'une nouvelle génération d'artistes inspirés par cette esthétique.

Il est important d'ajouter que Suassuna avait déjà utilisé le mot « armorial » comme adjectif au moins trois fois avant le lancement du Mouvement, en trois poèmes. Le plus ancien, datant de 1950, est intitulé *Canto Armorial* ; c'est un long poème avec lequel l'auteur ouvre la deuxième partie de son livre *O Pasto Incendiado*. Le deuxième poème est intitulé "*Canto armorial ao Recife, capital do Reino do Nordeste*". Écrit en 1961, ce poème a été publié dans une anthologie.

Enfin, en 1963, dans *Poema de arte velha*, le mot armorial ne réapparaît plus dans un titre, mais dans un verset, servant à désigner un poète - Francisco Bandeira de Mello, à qui Suassuna dédie le poème. Voici la première strophe de ce dernier poème :¹⁸

Bandeira, Poeta-cortesão,
Bandeira, poeta Armorial!
Ó claro bardo provençal,
De galo, Peixe e hierofante,
De Fauno bêbado e bacante,

¹⁷ Padre Atanavideo, o Sincero, <https://romancais.wordpress.com/tag/armorial/>

¹⁸ D'après Carlos Newton Junior : Ariano Suassuna, Poema de arte velha, *Jornal do Commercio*, Recife, 14 de abril de 1963.

Concernant les phases du Mouvement Armorial, en 1976, dans un entretien approfondi avec *Jornal do Commercio*, Recife, Suassuna évoque ces phases distinctes qui, selon lui, pourraient caractériser le Mouvement Armorial, de son lancement officiel à ce moment. Par ailleurs, Idelette Muzart Fonseca dos Santos, dans sa thèse de référence sur le Mouvement Armorial, définit une répartition des phases est très précise et respectueuse du contexte historique du développement du Mouvement Armorial (SANTOS, 1999).¹⁹

Phase	Période	Observations
Préparatória	Avant 1970	Réflexion et fondation vers la construction du Mouvement
Experimental	1970 à 1975	
Romançal	1975 à 1995	
	1981 à 1987	Période de pause délibérée part d'Ariano Suassuna pour se consacrer à l'écriture.
Arraial	Après 1995	

Quadre 1 - Les phases du Mouvement Armorial

1.1.1 - Le Sertão, espace privilégié des Suassunas

L'incontournable abord de la biographie d'Ariano Suassuna. Son histoire personnelle et son parcours littéraire expliquent l'ondulation du Mouvement Armorial et la construction de son esthétique.

Ariano Vilar Suassuna, fils du gouverneur João Suassuna, est né le 16 juin 1927 à la Résidence officielle du gouvernement, le Palais de la Rédemption, dans la capitale de l'état

¹⁹ Ariano Suassuna, Movimento Armorial em nova fase criadora, interview, *Jornal do Commercio*, Recife, 25 de julho de 1976.

fédéral de Paraíba, aujourd'hui João Pessoa, à l'époque encore appelée Parahyba²⁰. Ariano Vilar Suassuna décède à Recife le 23 juillet 2014.

Comme une grande partie du Nord-est, cette région située à l'ouest de l'État de Paraíba fut colonisée lors de l'entrée des pionniers qui avançaient le long de la rivière São Francisco, tout en essayant de trouver un endroit adapté pour s'installer et élever du bétail.

Ce processus de colonisation fut parallèle et simultané avec celui des régions du littoral, provoquant plusieurs conflits économiques, politiques au début du XXe siècle, et allant jusqu'à certaines luttes armées.

Les premières années d'Ariano Suassuna ont été vécues à Acauhan, ferme appartenant à son père João Suassuna, dans la ville de Sousa (Paraíba). La ferme Acauhan²¹ servait d'étape de repos aux meneurs de troupeaux d'animaux et aux commerçants de diverses marchandises; un grand flux commercial parcourait cette route dans la région au XIXe siècle. Des troupeaux, ainsi que de la marchandise, passaient par cette ferme. Braulio Tavares dit dans son « *ABC de Ariano Suassuna* » (2007), que même Frei Caneca est venu dormir dans cette ferme lorsqu'il fut arrêté pendant la révolution de la Confédération de l'Equateur. Après être passée entre les mains de plusieurs propriétaires, la ferme fut finalement achetée en 1919 par João Suassuna et son ami José Ferreira. La maison est une construction typique de la période de colonisation du « Sertão » de Paraíba de la fin du XVIIe siècle, achevée en 1757. Ariano Suassuna utilisera ce cadre dans son œuvre. Ainsi, on retrouve la ferme *Onça Malhada* dans « *Romance d'A Pedra do Reino* ». Ariano Suassuna a vécu très peu de temps dans la ferme Acauhan, mais il garde un excellent souvenir de ces quelques années. Une grande partie de son œuvre littéraire reflète la tentative de recomposer symboliquement l'harmonie de cette première phase de son enfance, et de restaurer la figure du père. Même si João Suassuna a été assassiné quand Ariano avait 3 ans, celui-ci se souvient très bien de son père à cette époque marquante.

²⁰ Les noms de la capitale de l'Etat de Paraíba (Parahyba) : 1585 (aout) à 1585 (octobre) Cidade Real de Nossa Senhora das Neves ; 1585 (octobre) à 1634 Cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves ; 1634 à 1654 Frederikstad, en portugais Cidade de Frederico ou Frederica); 1654 a 1930 Cidade da Parahyba; 1930 jusqu'à nos jours, João Pessoa.

²¹ Acauhan ou Acauã (orthographe actuelle) est le nom d'un oiseau de cette région. Son chant est considéré comme l'annonce d'une période de sécheresse.

João Suassuna est né en 1886 à Catolé do Rocha, à Paraíba. Il a étudié à Brejo da Cruz, puis, à Mossoró, dans l'État de Rio Grande do Norte. C'est à la Faculté de droit de Recife qu'il a obtenu son diplôme en 1909. Il fut avocat à Mossoró, juge, procureur des finances, et enfin inspecteur du Trésor national à Paraíba.

Il épousa Rita de Cassia Dantas Villar le 1er Décembre 1913. Rita de Cassia est née dans la municipalité de Teixeira (Paraíba), le 21 Février 1896. Le couple a eu neuf enfants (par ordre de naissance) : João, Saulo, Lucas, Selma, Marco, Germana, Beta (Betacoelli), Ariano et Magda.

En 1924, déjà député fédéral, João Suassuna sera élu président de l'État de Paraíba, en juillet, et prendra ses fonctions en octobre de la même année. Il déménage avec la famille de la Ferme Acahuan au Palais du gouvernement dans la capitale (lieu de naissance d'Ariano Suassuna) ; au cours de son mandat, il combat le passage de la Coluna Prestes²² dans l'État de Paraíba, en 1926.

Journaliste et poète, João Suassuna écrivait pour les journaux locaux de Rio Grande do Norte et de Paraíba. Il composait des vers et jouait de la guitare en exécutant de la musique du répertoire populaire (cancioneiro). Passionné par la culture du « Sertão », il aimait organiser des présentations publiques de « violeiros » (guitaristes de la culture populaire) dans sa demeure, ou dans le Palais du gouvernement.

Foi de meu pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou.²³

²² Coluna Prestes : était un mouvement politique dirigé par l'armée, en opposition au gouvernement de l'Ancienne République et aux élites agraires. Ce mouvement a eu lieu entre les années 1925 et 1927. Son nom est rattaché au capitaine Luis Carlos Prestes, l'un des chefs du mouvement.

²³ C'est de mon père, João Suassuna, dont j'ai hérité, entre autres choses, l'amour pour le « Sertão », principalement par le Sertão de Paraíba, et l'admiration pour Euclides da Cunha. Je peux donc affirmer, en tant qu'écrivain, que d'une certaine façon, ce petit garçon qui a perdu son père, assassiné le 9 octobre 1930, a passé toute sa vie à essayer de protester contre sa mort, à travers ce que je fais et ce que j'écris » (Ariano Suassuna, dans son discours d'investiture à l'Académie Brésilienne de Lettres) nt.

En 1928, à la fin de son mandat, il cède son poste à João Pessoa, son successeur, et retourne résider dans la Ferme Acahuan. Un an plus tard, commence la révolte politique à Paraíba pendant laquelle les dirigeants du Sertão se rebellent contre le gouvernement du président João Pessoa. Éloigné de son parti politique, João Suassuna est alors élu député fédéral indépendant en 1930. Pendant ses vacances dans le Sertão, il essaye de pacifier son allié, le colonel José Pereira, sans succès.

Un scandale politique éclate, impliquant l'avocat et journaliste João Dantas, adversaire politique de João Pessoa et cousin germain de Rita Suassuna, João Pessoa, président (gouverneur) de l'État de Paraíba, et Getulio Vargas, candidat à la présidence. Cette période trouble se conclut par l'assassinat de João Pessoa, dont João Dantas est l'auteur. Cet épisode déclenche un mouvement dans la révolution de 1930.

En 1928, João Dantas a entamé une liaison avec la poétesse Anayde Beiriz. João Dantas était un avocat, journaliste et homme politique local lié au Parti républicain de São Paulo (Paulista), qui était opposé à João Pessoa, alors président de l'Etat de Paraíba. Après des affrontements politiques violents, João Dantas cherche refuge à Recife et garde le contact avec Anayde Beiriz, à travers une correspondance. Le gouverneur a alors commencé les représailles contre ses ennemis politiques, autorisant les arrestations des rebelles et des suspects, et effectuant des perquisitions locales à la recherche d'armes. Un des endroits perquisitionnés par la police fut le bureau de João Dantas, dont le coffre-fort renfermait de multiples documents, ainsi que la correspondance de Dantas.

Parmi ces documents, furent trouvés les lettres et poèmes d'amour envoyés par Anayde Beiriz. Là était la preuve de leur relation immorale pour l'époque. João Pessoa détenant ces courriers, ordonna dès le lendemain leur publication dans la presse locale.

La même année, est déclenchée la lutte armée des colonels de la ville de Princesa contre le gouvernement de l'État de Paraíba. Le colonel José Pereira proclame le Territoire de Princesa libre, indépendant de Paraíba, et subordonné au gouvernement fédéral. La ville de Teixeira est envahie, ainsi que la ferme Acahuan. La veille de l'invasion, Dona Rita et les enfants sont contraints de fuir vers Natal, capitale de Rio Grande do Norte. En date du 26 juillet 1928, le gouverneur João Pessoa est assassiné par João Dantas à Recife. À Paraíba, de violentes représailles liées à l'opposition, sont mises en place contre les familles. Rita Suassuna rendra visite à son cousin en prison.

Ariano Suassuna témoignera dans son entourage proche et à plusieurs reprises, de cette visite. Il s'agit là très probablement de son premier souvenir : il avait 3 ans et accompagnait sa mère. Il dit avoir été très impressionné par la hauteur des marches (d'où il avait déduit qu'il s'agissait d'un château !), par la taille des clés utilisées pour ouvrir la porte de la cellule, les plus grandes qu'il n'avait encore jamais vu, mais surtout par le fait que João Dantas portait des pantoufles. Ce détail l'avait beaucoup déçu car il ne s'accordait pas avec l'atmosphère dramatique, digne d'un conte, créée par les marches et les clés.²⁴

Rita Suassuna rend visite à Augusto Caldas et à João Dantas, son cousin et ami proche, dans la Casa de Detenção de Recife, l'actuelle Casa da Cultura. João Dantas, avocat, vivait à la capitale, et voyait souvent la famille Suassuna. Celle-ci a donc été autorisée, en tant que famille, à lui rendre visite.

Rita était accompagnée de son fils de 3 ans, et peut-être d'un autre membre de la famille, qu'Ariano n'aurait pas mentionné. Il n'existait aucun doute quant à la culpabilité de João Dantas, qui a tiré sur João Pessoa, en plein jour et en public. João Pessoa rendait visite à un ami à Recife, et était assis dans une Pastelaria à la mode. Un contrat a été conclu entre la famille de João Pessoa et un tueur à gages, dans le but d'assassiner João Suassuna. Celui-ci était chef du parti d'opposition à João Pessoa, et donc considéré comme le mandant de la mort de J. Pessoa. Le père d'Ariano n'était pas du tout en fuite, mais résidait à Rio pendant la session parlementaire, en qualité de député récemment élu. La mort de J. Pessoa, les menaces dont les Suassuna faisaient l'objet (y compris l'attaque de la maison où la famille résidait dans la capitale), sont relatées par Ariano dans *História do Rei Degolado*. Les cris de la foule en furie " - Vamos acabar com a porca e os porquinhos ! " et l'intervention de la police venue pour les sauver, ont convaincu la famille de partir pour Taperoá, fief de la famille Dantas, où elle serait en sécurité. Mais le père d'Ariano, resté à Rio, y fut assassiné le 9 octobre 1930.²⁵

João Dantas et Augusto Caldas ont été retrouvés morts en prison le 6 Octobre 1930, au début de la révolution, tandis que Getulio Vargas est au pouvoir. Quelques jours plus tard, Anayde Beiriz, la poétesse, meurt des suites d'un empoisonnement, dans un couvent de religieuses, à Recife. Elle se serait probablement empoisonnée elle-même. Son corps fut

²⁴ Interview d' Idelette Muzart, le 19 février 17.

²⁵ Interview d' Idelette Muzart, le 19 février 17.

enterré dans une fosse commune, au cimetière de Santo Amaro. La plupart de ses écrits ont été perdus ou détruits.

Anayde Beiriz a obtenu son diplôme de l'école normale en mai 1922, puis elle a enseigné et publié ses poèmes. En 1925, elle a remporté un concours de beauté promu par le journal *Correio da Manhã*. Belle, jeune et sympathisante des modernistes et des idées féministes, la poétesse a continué à fréquenter les soirées et les cercles littéraires, à écrire pour les journaux locaux et à s'habiller selon la nouvelle mode de cette époque (robes courtes et décolletées, coupe de cheveux à la garçonne.) Elle défendait également la participation des femmes à la vie politique et économique. Anayde ne respectait pas les conventions sociales qui dictaient le rôle de femme soumise et modeste, réservé aux femmes dans les relations amoureuses de l'époque. Son comportement va susciter l'antipathie de la société conservatrice de Paraíba, lors de la décennie de 20.²⁶

En 1942, la famille s'installe à Recife, et dans les années qui suivent, Ariano Suassuna se partage entre sa passion pour l'écriture et ses études à la faculté de Droit.²⁷



Illustration 1 - Ariano Suassuna avec ses frères et sa mère Rita Suassuna

²⁶ Anayde Beiriz par Altair de Oliveira : (<http://www.revistacontemporartes.com.br/2011/03/as-poetas-anayde-beiriz-e-gilka-machado.html> - 20/02/2017.

²⁷ Photo via Dorgival Macedo Junior <https://www.fundaj.gov.br/index.php/ultimas-noticias/207-observafundaj/educacao-contextualizada/7349-o-pai-de-ariano-suassuna--quem-foi-joao-suassuna-como-se-deu-a-sua-morte-e-como-este-fato-influenciou-a-vida-e-a-obra-do-seu-filho-ariano> Photo de Rita Suassuna et ses fils, de gauche à droite : Ariano, Saulo, João, Lucas et Marcos.

Son histoire personnelle impactera donc son œuvre, son parcours dans l'enseignement et son combat au sein du Mouvement Armorial. Il s'investit dans les trois avec un esprit affirmé, pacifique et une quête de juste dans ses propos.

1.1.2 – Ariano Suassuna, une œuvre plurielle

Le milieu académique de Pernambuco lui ouvre les portes du cercle d'écrivains et d'intellectuels, dans lequel Ariano Suassuna rentre très vite, devenant l'un des créateurs du Théâtre d'étudiants de Pernambouc (TEP), avec Hermilo Borba Filho. Ce fut pour eux qu'il écrivit sa première pièce *Uma mulher vestida de sol*, publiée par l'Editeur de l'Université de Recife (la future Université Fédérale de Pernambuco). Ariano Suassuna devient dramaturge, poète, et plus tard, romancier.

Avec le succès de pièces telles que *O Auto da Compadecida*, en 1955, et *O Santo e a porca*, en 1957, le dramaturge endosse des fonctions administratives liées à la culture. Plus tard, l'année 1970, va marquer profondément la trajectoire artistique d'Ariano Suassuna, avec la création du Mouvement Armorial et son combat en faveur des expressions de la culture populaire véritablement brésiliennes. Maintes fois, la presse et certains intellectuels, ont affirmé que son portrait du Nord-est du Brésil mélangeait la commedia dell'arte et la mythologie.

Ariano Suassuna a qualifié ses écrits de l'époque de « romances armorial-popular brasileiro » (romans armoriaux-populaires brésiliens). On citera *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) et *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão / Ao Sol da Onça Caetana* (1976).

Dans ses œuvres, il est possible de percevoir qu'il recueille les commentaires sociaux à propos du Brésil, principalement sur les populations rurales, qui, au fil du temps, vont migrer vers les grands centres urbains. Ariano Suassuna a dédié sa vie à élever la culture de la Région Nord-est du Brésil au niveau des influences européennes très ancrées dans le territoire.²⁸

²⁸ André Luiz Maia, *Correio da Paraíba*, quinta-feira, 24 de julho de 2014, pag. E2.

En 1990, Ariano Suassuna a occupé le siège n° 32 de l'Académie Brésilienne de Lettres (ABL). Trois ans plus tard, il a été reconnu par l'Académie de Lettres de Pernambouc, où il se voit attribuer le siège n° 18. Le 9 octobre 2000, il assumera le siège n° 35, à l'Académie de Lettres de Paraíba.

Dans la littérature, au théâtre, dans la musique et les arts plastiques, Ariano Suassuna a laissé son empreinte, guidé par sa conviction et sa volonté de défendre la culture brésilienne authentique; écrivain, il s'est aussi consacré à l'enseignement et à la vie publique, en devenant Secrétaire de la Culture de l'État de Pernambouc.

Ariano Suassuna a été un défenseur intransigeant de la culture brésilienne, en particulier celle du Nord-est du Brésil, en critiquant la vocation des Brésiliens à trop valoriser la culture étrangère, au détriment de la culture de leur propre pays. Avec son imagination comique, agrémentée du langage des paysans (*matutos*) et du fort accent des « nordestinos » (population du Nord-est du Brésil), qu'il n'a jamais abandonnés, il a trouvé dans cet univers, l'inspiration propice à montrer sa dévotion au Brésil.

Ariano Suassuna écrivait toujours lentement et à la main. A la fin de sa vie, il préparait un roman épistolaire intitulé *O Jumento Sedutor*, qui devait s'inscrire dans une œuvre encore plus importante, que l'auteur a intitulée *A Ilumiara*.

Ancrée dans l'univers populaire, sa littérature n'était pas vraiment comprise par le public. Son succès auprès de la population est arrivé suite aux nombreuses adaptations de ses pièces pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Ariano Suassuna était un grand orateur, doué d'un pouvoir de communication exceptionnel. Il a donné des conférences-spectacles dans des salles toujours combles, et face à un public conquis par ses réflexions.

En tant que poète, Ariano Suassuna a publié quatre livres et une anthologie: *O Pasto Incendiado* (1945-1970), *Ode* (1955), *Sonetos com Mote Alheio* (1980), *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985) et *Poemas* (1999). Au théâtre, ses pièces les plus mises en scène sont *Auto da Compadecida*, *O Santo e a porca*, *Farsa da Boa Preguiça* et *O Casamento Suspeitoso*. En plus de *A Pedra do Reino e a História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão / Ao Sol da Onça Caetana*, il a écrit le roman *A História de Amor de Fernando e Isaura* (1956).

Ariano Suassuna a fait l'objet de plusieurs documentaires: en 2004, dans *O Sertão : Mundo de Ariano Suassuna*, dirigé par Douglas Machado et, en 2009, *O Senhor do Castelo*, dirigé par Marcus Vilar.

Théâtre	Fiction	Autres
<i>Uma Mulher Vestida de Sol</i> (1947)	<i>A História de Amor de Fernando e Isaura</i> (1956). Publicado em 1994.	<i>O Pasto Incendiado</i> (1970) - Poemas
<i>Cantam as Harpas de Sião</i> (1948)	<i>Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta</i> (1971).	<i>Ode</i> (1955)
<i>Os Homens de Barro</i> (1949)	<i>As Infâncias de Quaderna. Folhetim semanal do Diário de Pernambuco</i> (1976-1977)	
<i>Auto de João da Cruz</i> (1950)	<i>História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão/ Ao Sol da Onça Caetana</i> (1977).	
<i>Torturas de um coração</i> (1951)		
<i>O Arco Desolado</i> (1952)		
<i>O Castigo da Soberba</i> (1953)		

Quadre 2 – Panorama des œuvres d'Ariano Suassuna (Source : Academia Brasileira de Letras)

Ariano Suassuna disait: « c'est le contact avec les livres qui a éveillé en moi la conscience de la beauté et l'importance de la langue portugaise »²⁹. A la maison comme à l'école, il mentionnait toujours le livre *Através do Brasil* (aujourd'hui considéré comme un livre de lecture didactique). Ce livre, écrit par Olavo Bilac et le sociologue Manoel Bomfim, était bien conçu, et a exercé sur lui une forte influence. Car à l'époque, il lisait seulement des romans policiers dont les histoires se déroulaient à Londres. C'est dans ce livre qu'il découvrit pour la première fois le paysage et les villes brésiliennes.

Através do Brasil raconte l'histoire de deux garçons à la recherche de leur père, considéré comme mort. Le récit commence à Recife et se termine au sud du Brésil, ce qui

²⁹ Revista Língua Portuguesa, ano II – n° 21 – julho de 2007 – Ed. Segmento, São Paulo, p. 16-17.

constitue un point commun avec l'histoire personnelle du futur écrivain, Ariano Suassuna. Ce fut sa première rencontre avec la littérature.

Son père était un grand lecteur, ainsi que ses frères aînés. Ceux-ci habitaient Recife, et lui rapportaient des livres lorsqu'ils venaient en vacances à la ferme Acauhan au Sertão (à Souza, dans l'état de Paraíba), où Ariano Suassuna ses deux sœurs et sa mère, étaient restés. Se référant à cette époque, Ariano Suassuna disait souvent que sa mère lui avait fait cadeau de l'œuvre de Monteiro Lobato.

Déjà jeune adulte, il admirait dans la bibliothèque de son père, les œuvres de Eça de Queirós, comme *A Cidade e as Serras*. Il n'était pas d'accord avec l'affirmation selon laquelle la langue portugaise était une langue faible, au contraire de la langue anglaise. Il a lu *Otello* de Shakespeare en anglais, avec l'aide d'une édition traduite en portugais, et il a pris conscience de chaque langue, dans son contexte d'écriture et sa valeur spécifique :

Ali percebi o português como grande língua. Eu até poderia ser mau dramaturgo, porque era ruim mesmo, mas não por causa da língua.³⁰

Une autre facette de l'écrivain est moins connue du public: celle de son travail dans le domaine des arts plastiques. Les peintures, dessins, gravures et sculptures produites par Ariano Suassuna traduisent l'univers mythique et poétique de ses textes. Domaine très important du Mouvement Armorial, les arts plastiques sont une des expressions les plus représentatives de la proposition esthétique du Mouvement.

Déjà dans cette sphère d'expression artistique, nous trouverons certains discours comparatifs qui portent confusion sur la proposition du mouvement armorial, suggérant qu'il n'est pas un Mouvement, mais un nouveau style ou une simple protestation, représentant une profonde motion esthétique pour la valorisation de la culture nationale, dans toutes ses représentations: musique, arts plastiques, théâtre, littérature, etc. Voici un exemple d'affirmation équivoque issue d'un article du *Correio da Paraíba* (juillet 2014) où l'on constate que, même lorsque l'intention est de distinguer le Mouvement Armorial d'autres mouvements artistiques, l'argument du journaliste reste inconsistant :

³⁰ *Revista Língua Portuguesa*, ano II – n° 21 – julho de 2007 – Ed. Segmento, São Paulo, p. 16-18.

O Movimento Armorial não é como o Tropicalismo ou o Manguebeat, que ficaram mais associados à música (...) não só Ariano como também o próprio filho dele (o artista Manuel Dantas Suassuna) são artistas contemporâneos que ‘abriram a caixa’ do armorial.³¹

Cette appréciation reste insipide dans le sens où la comparaison artistique n'a pas de raison d'être. Le segment artistique en question est celui de la céramique et de l'art plastique, qui est inexistant dans le Tropicalisme ou dans le Manguebeat; Ariano Suassuna et Manuel Dantas ne seront pas les représentants les plus importants dans ce domaine du Mouvement Armorial. Le Tropicalisme et le Manguebeat se révéleront d'une importance majeure sur le plan musical de l'art contemporain au Brésil.

Le *Tropicalismo* et le *Manguebeat* ne furent pas des mouvements défendant une démarche esthétique de l'art. Ils portent une proposition esthétique propre et forte. Ils sont différents du Mouvement Armorial, mais proposent un sens stylistique.

Le Tropicalismo (ou Tropicália) est un mouvement culturel né au Brésil, en 1967. Ce courant a synthétisé divers courants sonores et a lancé l'idée d'une musique universelle. Il a adapté le psychédéisme et le courant hippie de l'époque, à la réalité brésilienne. Les tropicalistes contestaient le nationalisme et la musique brésilienne du moment. Encore une contradiction aux principes du Mouvement Armorial. Le Tropicalisme fait son apparition à la suite du coup d'État de 1964, événement à l'origine de la dictature militaire. L'album manifeste du mouvement s'appelle *Tropicália* ou *Panis et Circencis*. C'est en 1968 qu'il réunit les chanteurs Tom Zé, Caetano Veloso, Gal Costa et le groupe Os Mutantes. Les arrangements sont signés Rogério Duprat, tandis que Torquato Neto apporte une importante contribution aux textes.

Le Manguebeat est apparu après un acte de contestation. La ville de Recife, dans les années 1990, a été considérée comme une des villes les plus pauvres au monde, par la Banque Mondiale à Washington. Un groupe de jeunes publia un manifeste intitulé: *Manifesto dos homens-carangueijos* (Manifeste des hommes-crabes). Le texte part du constat que la ville est construite sur ce qu'on appelle le Mangue, une sorte de périmètre entre l'eau et la terre, qui s'apparente à un marécage. Cet espace est décrit par les

³¹ Texte collectif de la rédaction (André CANANÉA, Tiago GERMANO, Audaci JÚNIOR, Lenilson GUEDES et Josusmar BARBOSA, Jornal da Paraíba, Especial Ariano 3, quinta-feira 24 de julho, 2014).

scientifiques comme étant l'un des environnements les plus fertiles et les plus riches en bactéries et vies microscopiques. Un grand nombre de crabes vivent de la végétation et de la faune qui y prolifèrent. Le Manifeste compare cette fertilité à celle de l'imagination qu'on peut trouver dans la ville de Recife. Il montre les canaux qui traversent la ville comme des artères, bouchés par les déchets et la pollution industrielle, d'où l'état déplorable de cet endroit pourtant si dynamique.

Selon les dires de Chico Science (créateur du Mouvement Mangubeat) et de ses disciples, il suffisait d'une impulsion électrique pour redonner vie à Recife. Cette électricité pouvait être produite par l'utilisation de la mixité culturelle de la région, en faisant se rencontrer les traditions séculaires et la technologie moderne. Le nom *Mangubeat*, qui signifie le rythme du Mangue, est une déformation du nom d'origine, *Mangue Bit*, qui associait le Mangue à l'unité de mesure en informatique, le bit. Ainsi, le mouvement préconisait une musique née d'un mélange entre héritage culturel (percussions indiennes, rythmes africains, Maracatú, Ciranda...) et modernité (sons électroniques, guitares saturées, hardcore). Cette définition montre clairement que le Mouvement Mangubeat ne portait pas une proposition esthétique, contrairement au Mouvement Armorial. D'ailleurs, ce dernier, concernant la musique, prôna un rejet de toute utilisation de genres musicaux venus de l'étranger, et incluant les instruments électroniques.

Le musicien Antônio Madureira donne cette définition au Mouvement Armorial :

[...] É um movimento que busca criar uma arte erudita à partir da cultura popular do Nordeste, além de ser um estudo de revalorização e divulgação dessa cultura ancestral tão rica. Como espetáculo espetáculo, estavam o Bumba-meu-boi e o teatro de bonecos ; como cortejo o maracatú, os caboclinhos, os reizados; havia também no cinema, no teatro, na literatura. Mas o que mais se floresceu durante o Movimento, sem dúvida, foi a música, que é o que Ariano sentia mais falta. Ele queria que fosse criada uma música que acompanhasse seu romance « A Pedra do Reino » e as gravuras de Gilvan Samico. Que estivesse em harmonia com essa literatura e essa arte plástica. [...] ³²

³² BRITO, C. *Entrevista com Antônio Madureira*. Suplemento Cultural Coletânea, p. 10, 1989.

Ces mouvements artistiques seront donc d'inspiration différente et surgiront dans des contextes très spécifiques de l'histoire du Brésil, ou au sein d'une dynamique particulière propre à une région du Brésil.

1.2. – LE MOUVEMENT ET L'ESTHETIQUE ARMORIALE

Le Mouvement Armorial a un grand retentissement sur divers segments artistiques. Si la musique a une interaction immédiate avec les sonorités typiques de spectacles populaires, les arts plastiques, scéniques et littéraires ainsi que la danse, ont également joué un rôle très important dans le processus de construction de l'esthétique armoriale. En effet, l'art armorial s'inspire directement de la littérature de Cordel ³³, en s'appuyant sur la narration de ses vers, la xylogravure de ses couvertures et la musique de ses strophes. Pourtant, les arts plastiques, la littérature, la danse et la musique seront entremêlés, du fait de l'essence créatrice du Mouvement qui les amène à cette interaction. Ariano Suassuna a défini chacune de ces expressions artistiques.

La peinture, esthétiquement, devait présenter comme caractéristique une quasi-absence de relief, de perspective et de profondeur. Afin d'évoquer l'héritage des peintures et dessins populaires, les couleurs devaient être pures, le dessin, fruste et fort, les contours, prédominants. L'esprit magique et poétique du *Romanceiro* populaire et des xylogravures devait être mis en évidence. Ce formatage esthétique sera expérimenté par d'autres expressions d'arts plastiques tels que la gravure, la tapisserie, la sculpture et la céramique. La sculpture devait s'inspirer, à travers ses fentes, des xylogravures des *Folhetos* et d'autres sources telles que les figures de l'imaginaire populaire et de la religion, comme par exemple les *Santeiros*. Ariano Suassuna distinguera l'œuvre du sculpteur Fernando Lopes da Paz, homme du peuple. Son travail était très représentatif de ces principes, car il s'inspirait directement de la littérature de *Cordel*, des livres prophétiques juifs, et de sa relation avec les écrivains et poètes armoriaux.

Na gravura armorial o grande destaque estará no trabalho de Gilvan Samico, graças a ele a gravura tornou-se um dos grandes símbolos do Movimento Armorial. Sobre ele

³³ Littérature de Cordel : supports de la poésie populaire du Nordeste.

Ariano Suassuna dirá: O campo da gravura e do Romanceiro nordestino é, para mim, um reino maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso, dotado de estranha beleza [...] É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas de “Folhetos” nordestinos que brota a gravura de Gilvan Samico. [...] Samico teve a sabedoria de ver e a coragem de realizar.³⁴ Na pintura vão se destacar artistas como Miguel dos Santos que cujo trabalho representa animais com formas e tendências pouco comuns, tais como cachorros endemoniados, dragões, santos e outros mitos e personagens nordestinos transformados. Sua obra é rica em alegria, tragédia e misticismo.³⁵

Un autre nom lié à la peinture, mais très peu connu, est celui de l'artiste peintre Lourdes Magalhães. Son art qui dépeint les manifestations populaires avec ses symboles, ses couleurs et ses valeurs, représente un travail authentique dans l'esthétique de la peinture armoriale. D'autres expressions artistiques telles que la céramique ou la tapisserie se sont développées à mesure que l'esthétique armoriale évoluait dans sa forme et sa structure, tout particulièrement pendant la phase dite *Experimental* du Mouvement. On citera le céramiste Francisco Brennand, dont l'œuvre influencera même l'architecture régionale, avec ses sculptures et ses céramiques empruntant des thèmes fantastiques riches d'allégories du Nord-est du Brésil. Sa création intitulée *Batalha dos Guararapes* laissera une empreinte dans l'histoire de l'art du Nord-est. Concernant la tapisserie, l'exemple le plus significatif sera le travail de Maria da Conceição Brennand Guerra, fille de Francisco Brennand, qui réalise également des tapis. Ses œuvres suivent cependant une ligne très personnelle, unique, différente et forte. Au sein du Mouvement Armorial, il existe une conscience de l'unité culturelle de l'Amérique latine, et notamment de la parenté culturelle qui unit cette zone géographique.

Cela ne signifie pas la quête de l'uniformité culturelle terne, bien au contraire. Le souci est constant, de préserver les particularités nationales, individuelles, et la liberté de création de chaque artiste. Dans ce sens, Ariano Suassuna a relevé la présence d'onças (jaguars), de serpents ou d'animaux mythiques ailés sur les grands tapis de Maria da

³⁴ Ariano Suassuna, O Movimento Armorial, R. Pernamb. Desenvolvimento, Recife, 45(1): 39-64, jan./jun. 1977, pg. 45.

³⁵ Chamada n° 2 *A Pedra do Reino*. In : Orquestra Armorial, Discos Continental, 1975.

Conceição Brennand Guerra. Le choix d'y faire figurer ces animaux démontre la connexion à un art populaire toujours vivant et actif dans le Nordeste.

Cette culture ancienne latino-américaine énigmatique trouve ses origines au sein des civilisations incas et aztèques, même si plus tard, elle a été déclinée ailleurs. Au vingtième siècle, les Brésiliens, Mexicains, Uruguayens, Colombiens, Péruviens, Paraguayens, Boliviens, etc., ont soudain réalisé que ces étranges royaumes étaient profondément ancrés dans leur sang. Les tapisseries de Conceição Brennand Guerra, comme les romans latino-américains, semblent quitter l'Amérique latine, cet humus, cette terre puissante à la fois familière et étrange, à laquelle ses peuples sont fidèles, sans en être réellement conscients (SUASSUNA, 2002).

Le théâtre va se développer dès la phase *Préparatória* (SANTOS, 1999) du Mouvement. Il est important de souligner qu'Ariano Suassuna a dû faire face à quelques défis concernant les formulations techniques du théâtre dans les années 50. En effet, il était en désaccord avec ses collègues dramaturges dont le travail et l'esthétique étaient tournés vers le théâtre de Bertold Brecht. Il n'acceptait pas l'idée d'un théâtre exclusivement critique et idéologique. Ariano Suassuna tenait à préserver l'illusion et l'enchantement du théâtre. Et dans l'esthétique armoriale, ce théâtre devait s'investir d'une dramaturgie liée au Nordeste, en lien avec les spectacles populaires et la littérature de Cordel. Pour lui, le théâtre, le cinéma ou la danse devaient s'approprier ces sources.

La danse entrera dans l'esthétique armoriale bien plus tard, avec le travail d'un groupe de danse populaire, qui est apparu le 20 mai 1977 au Teatro do Parque (théâtre du Parc), situé au centre de la ville de Recife. Composé de membres faisant partie de la même famille, les Madureira, dirigés par André Madureira, frère du musicien Antônio Madureira (ou Zoca Madureira), le groupe appelé *Grupo Circense de Dansa Popular*, présentera un spectacle nommé *Brincadeiras de um circo em decadência* (Jeux d'un cirque en décadence). Il y sera accompagné par le récemment créé Orchestre Populaire du Recife. Son fondateur, André Madureira, souhaitait approfondir sa recherche autour de la danse populaire, ce qu'il avait commencé lors de l'expérience avec le groupe de théâtre *Gente da Gente*. Les spectacles ont conquis le public et la critique. Le groupe va finalement travailler dans un cirque nommé *O Circo da Onça Malhada*, installé sur le quai, dans la rue d'Aurora. La troupe sera baptisée par Ariano Suassuna, de *Balé Popular do Recife*, en raison de son travail d'appropriation des danses populaires du Nordeste. Les membres du groupe sont :

André Madureira, Ana Madureira, Antúlio Madureira, Antéro Madureira, Anselmo Madureira, Silvia França, Ângela Fischer, Walmir Chagas et Lurdes Madureira. Cette troupe rencontrera un grand succès au Brésil et à l'étranger. La création d'autres groupes de danse dans la phase *Arraial*, démontre une évolution tardive de cette branche artistique dans le Mouvement Armorial.

Au début de sa création, le groupe a bénéficié d'aides financières, grâce à une subvention de la Ville de Recife. Par la suite, il a pu exister par ses propres moyens.

Conscients du potentiel émergent du Ballet, ses organisateurs se sont lancés dans la production d'un nouveau spectacle intitulé *Prosopopéia, Um Auto de Guerreiro*. Le projet semblait trop ambitieux de par ses proportions: il impliquait des centaines de costumes et d'accessoires, représentant un coût final trop important pour une œuvre de danse. Il était prévu de présenter les ébats de la scène et des danses populaires de l'ensemble du nord-est, lors d'un spectacle durant près de deux heures. La première représentation de *Prosopopéia* eut lieu en décembre 1979, ce qui en a fait sa grande renommée. Ce spectacle est toujours considéré comme l'une des plus grandes représentations de la culture brésilienne. BPR a joué dans des villes comme Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Porto Alegre... Le groupe s'est également produit en Israël, au Portugal, en Espagne, au Pérou, en Argentine et aux États-Unis, invité par les institutions culturelles de ces pays, ou avec le soutien du gouvernement de Pernambuco, afin de représenter la culture du Nord-est du Brésil à l'étranger. Sa réputation, à l'échelle nationale comme internationale est encore plus importante que celle de l'Orchestre Armorial de Chambre. A cette époque, le groupe a commencé à étendre ses activités, en créant, en Juin 1983, un cours d'initiation à la danse du Nordeste populaire, pour les adultes et les enfants. Il a ainsi mis l'accent sur la formation et l'amélioration des cours de culture du Nordeste, lesquels existent encore aujourd'hui.

Le Ballet célébrera ses dix ans d'existence en mai 1987, avec le spectacle *Dix ans de danse du Ballet Populaire de Recife au Brésil*, au Théâtre Guararapes. Dirigé par le chef Ademir Araújo, le spectacle met en scène 50 membres du *Balé Popular de Recife*, aux côtés du Coral *São Pedro Marti* et le trio brésilien *Romançal*. L'orchestre joue sous la direction de José Antônio Madureira et honore Ariano Suassuna qui a donné le nom au groupe et l'a encouragé et soutenu à ses débuts.

L'histoire du BPR est liée au développement du Mouvement Armorial et de ses musiciens. Des musiciens tels qu'Antônio Madureira (frère d'André Madureira) et les

membres du Romançal Trio (Antúlio - directeur musical du Ballet depuis sa création - Antéro Madureira et Walmir Chagas).³⁶ Un aspect étonnant de cette période sera la croissance de ce groupe. Il finira par devenir le noyau de la création et de la formation relatives à la culture du Nordeste.

Finalement, ce contexte sera favorable à la musique armoriale qui traversait une période difficile dans le milieu musical de Pernambouc, ce qui obligea Ariano Suassuna à demander un exil artistique du Quintet Armorial dans l'Etat voisin de Paraíba. Le milieu érudit devient en effet hostile aux initiatives du Quintet, en raison de la polémique entre Cussy de Almeida et Ariano Suassuna. Ces derniers avaient des différends à propos de l'appellation Armorial utilisée par Cussy de Almeida pour la présentation de son orchestre de Chambre, et des interprétations erronées de cette dénomination.

Dans les années 90, après le lancement officiel du Balé Populaire des Enfants (Balé Popular Infantil), le BPR crée le Centre Culturel Brasilica, installé Rue du Sossego, au centre-ville de Recife. Ce Centre de formation a pour objectif la transmission des expériences du groupe, et la poursuite des recherches dans le domaine de la danse populaire, tels que le codage des pas, des mouvements, des lignes chorégraphiques. Une nouvelle méthode y est également pratiquée: *Método de Dansa Brasília*. Celle-ci, développée par André Madureira, est née du résultat du travail au sein du BPR, au point de caractériser le langage artistique du groupe. *O Banco de Passos* (La banque des pas) illustrera une recherche approfondie qui dénombre environ 500 pas catalogués. Le Centre Culturel du BPR deviendra l'école de centaines de danseurs, en dispensant des cours pour le public en général (adultes et enfants) et en formant des professionnels de la danse. Il s'imposera alors en tant que référence pour la création de la danse dans la thématique populaire.

Dans notre appréciation, ce paramètre démontre un des points inhérents à la frontière rencontrée par la mouvance musicale armoriale dans le milieu érudit. Les incitatives de la

³⁶ À partir de l'spectacle *Nordeste* (musique d'Antúlio Madureira) le Trio commence à véhiculer son travail avec celui du BPR. Plusieurs enregistrements viendront de ce lien, avec la musique d'Antônio Madureira : *Instrumentos Populares do Nordeste*, *Prosopopéia*, *Um Auto de Guerreiro*, *Baile do Menino Deus*, *Brasília*, *O Romance da Nau Catarineta* (Technique vocale des chanteurs - Julie Cassia Cavalcante), *Balé Populaire* *du Recife - Dez Anos Dançando o Brasil*, *Instrumentos e Danças Populares* et *Oh, Linda Olinda*.

création de la musique armoriale n'ont pas trouvé de contexte favorable à la mise en place d'une formation du public à leur esthétique; le Conservatoire de Pernambuco, noyau de la création et de la formation musicale, n'a pas laissé d'espace dans ses classes de Formations Musicales, pour développer de nouvelles connaissances. De même qu'il n'a pas installé un processus de pratique instrumentale permettant d'apprivoiser une technique dite armoriale.

Le compositeur Clóvis Pereira témoignera dans sa bibliographie, de cette difficulté au sein du Conservatoire, à convaincre les professeurs de solfège d'apporter leur contribution, dans la construction de cours adaptés aux élèves et aux musiciens intéressés par la musique armoriale. La question de la musique modale, par exemple, se limitera à un simple abord théorique de la musique en général, et ne sera pas exploitée comme source essentielle de la musique armoriale.

Finalement, la musique armoriale, dans le Mouvement Armorial, prendra sa source dans la littérature. La littérature imposant ses principes, reliera tous les segments d'art dans un seul objet artistique. La production littéraire armoriale sera la source d'inspiration d'autres expressions artistiques. Pour ce qui est de la musique, on citera la composition de Jarbas Maciel, la *Chamada*, portant le nom de la romance d'Ariano Suassuna, *A Pedra do Reino*. Toujours dans le domaine de la musique, José Siqueira (1907-1985) composa en 1943, un opéra en trois actes *A Compadecida* ³⁷, qui fut présenté en 1961 au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro. Le compositeur définissait son œuvre, inspirée de la pièce de théâtre *O Auto da Compadecida* d'Ariano Suassuna, comme étant plutôt une comédie musicale.

Ariano Suassuna aura en 1996, le projet de produire un opéra. L'œuvre intitulée *O Homem da vaca, e o poder da fortuna* reprend son texte, porté par la musique d'Antônio Madureira. Ce projet n'aboutira pas.³⁸

La grande empreinte littéraire du Mouvement Armorial sera la publication du roman « *A Pedra do Reino* » en octobre 1970, date de l'anniversaire de la mort du père d'Ariano Suassuna, João Suassuna, peu de temps avant le lancement officiel du Mouvement

³⁷ Mémoire de Master, A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para interpretação, 2013, de Luiz Kleber Lira de Queiroz (da UFPB).

³⁸ Dans les annexes : copie de la lettre d'Ariano Suassuna adressée à Julie Cássia Cavalcante, 1^{er} août, 1996, Recife.

Armorial. D'autres noms seront marquants dans la littérature d'esthétique armoriale: Débora Brennand, avec sa poésie liée au Romanceiro populaire du Nordeste; Janice Japiassú et Mascus Accioly, tous deux présentant un langage en lien avec la littérature du Cordel, et utilisant les rythmes des Cantadores du Nordeste tels que la *sextilha* et le *quadrão*. Romans, contes, nouvelles, et poésie... Toutes ces formes d'expression feront partie de l'univers enchanté de la littérature armoriale.

Les arts visuels et la littérature jouent un rôle très important dans le processus de définition et de délimitation de l'esthétique armoriale.

Les arts visuels, la littérature et la musique sont étroitement liés grâce à l'esprit du Mouvement Armorial qui a conduit à cette interaction. La musique Armoriale est l'expression artistique qui a apporté une interdépendance immédiate avec les sonorités caractéristiques des spectacles traditionnels. Ces sons sont recréés à travers un langage savant, érudit et avec des interprétations de groupes tels que Quinteto Armorial et l'Orchestre Armorial de Chambre à Recife, ou encore le Trio Romançal, par le biais du Balé Popular do Recife.

La musique érudite était très présente dans le Mouvement Armorial. Elle a toujours occupé une place majeure dans les manifestations publiques du mouvement, mais également dans le travail de création et d'expression du langage Armorial.

Quand Ariano Suassuna a pris la direction du Département d'Extension Culturel d'UFPE en 1969, il a développé ses idées pour le Lancement du Mouvement Armorial. Néanmoins, l'idée du Mouvement était en marche depuis les années soixante, quand des musiciens, comme Clóvis Pereira, Capiba et d'autres, ont commencé à composer des pièces basées sur des formes musicales et artistiques tels que les *reizados* (des chants populaires), comme le *Cavalo-marinho* et le *Bumba-meu-boi*. Le Mouvement Armorial a finalement résulté de la recherche laborieuse de ces expressions populaires.

Dans ce contexte académique, le Mouvement Armorial s'est peu à peu imposé en se fixant les objectifs suivants, qui seront très importants dans le processus d'ancrage de l'esthétique armoriale :

1 - stimuler les activités du Département de la vulgarisation de la culture de l'Université Fédérale de Pernambuco.

2 – lutter contre le processus de vulgarisation et de distorsion de la culture brésilienne, ce mécanisme ayant une impulsion majeure pour deux raisons :

- a) Le soupçon que le régime militaire était à l'époque opposé à la culture populaire.
- b) Le mouvement *Tropicália* qui, d'après Ariano Suassuna, vise à rapprocher la culture Brésilienne, en particulier la musique, de la musique à la mode, de la musique américaine et de la musique de masse.

Dans les préoccupations des conventions du Mouvement, l'écoute de la musique occupait une place majeure. Ariano Suassuna accordait beaucoup d'importance à la musique de chambre - dans le sens de la formation de groupe -, car cette organisation s'approchait des formations instrumentales populaires. Il a créé un groupe composé de deux flûtes, d'un alto, d'un violon et de percussions. C'est durant cette période que le maestro Cussy de Almeida (chef d'orchestre et violoniste également reconnu) a demandé à Ariano Suassuna, l'autorisation de se joindre au Mouvement Armorial avec son orchestre. Ariano Suassuna posera deux exigences :

- que l'orchestre soit appelé Orchestre Armorial.
- que deux flûtes soient intégrées dans la formation de l'orchestre, parce qu'il souhaitait une représentation des Pífanos pour le répertoire armorial.

Postérieurement, Ariano Suassuna a considéré que le son de l'orchestre proposé par le violoniste Cussy de Almeida était devenu trop européen. Il décida donc de porter ses efforts sur son idée originelle, qui était de faire appel au Quintet Armorial. Il pouvait ainsi compter sur la complicité de musiciens qui, dotés d'une formation universitaire, possédaient une solide expérience musicale et la mentalité idéale pour la construction de son projet. Mentalité idéale car le Mouvement avait besoin de musiciens dont l'ouverture d'esprit permettait de s'engager dans le processus de recherche de la sonorité proposée par Ariano. Au début, fut constitué un quatuor: Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, Edilson Eulálio et Egídio Vieira.

Antônio Nóbrega, un violoniste de formation académique, a appris à connaître la culture populaire du Nordeste grâce à son expérience aux côtés de musiciens comme Antônio Madureira, Guerra-Peixe, Capiba et Jarbas Maciel, compositeurs qui créeront

ensuite des pièces pour le groupe Quintet Armorial. Ils deviendront des partenaires incontournables dans la construction de l'esthétique musicale armoriale.

Le Mouvement Armorial a préconisé que les arts érudits brésiliens, émanant d'êtres authentiques, devaient rechercher leurs sources dans l'art populaire rural du Nordeste du Brésil. De telles idées proviennent essentiellement de la pensée de Mário de Andrade (1893-1945), qui, cependant, ne fait aucune distinction entre les sources urbaines et rurales, au sein de sa conception d'un art qualifié de national; cependant, ces arts ont été progressivement assimilés dans la création de chaque processus de compositeur, au point que Mário de Andrade les a glissés inconsciemment dans ses partitions.³⁹

D'autre part, depuis les années 1920, le phénomène de la littérature régionaliste du Brésil – impulsé en particulier dans le Nord-est par Gilberto Freyre du premier Congrès brésilien Régionalisme – a prôné la dynamique de la société rurale, avec ses personnages et paysages, en réponse à la vie quotidienne trépidante des villes du pays. Une tendance qui sera accentuée dans les années 1930 et 1940, avec la relance économique de Vargas. À son tour, le Manifeste Régionaliste de 1926 lancé lors de ce congrès, a réactivé le travail intellectuel initié par l'École de Recife en 1870. Cela a donné lieu à une première vague d'études et de réflexions sur la société brésilienne, dans la perspective de valoriser le métissage de races et de cultures dans le pays.

Cette école qui a réuni des penseurs liés à la Faculté de droit de Recife, légua, par exemple, les deux volumes des *Cantos Populares do Brasil* de Sílvio Romero (1851-1914) qui seront publiés à Lisbonne. La combinaison de préceptes nationalistes et de matériel thématique « folklorique » rural, a vu sa systématisation réellement considérée à partir de l'officialisation du Mouvement Armorial. Le chemin ouvert par Guerra-Peixe (1914-1993) vers 1950, bénéficiera d'un mérite particulier dans le domaine musical, quand le compositeur aura appris, à des futurs musiciens du Mouvement Armorial, certaines techniques résultant de ses premières recherches sur le terrain. Il est important de souligner

³⁹ Comme le décrit ANDRADE dans une note détaillée de son essai sur la musique brésilienne : « Dans les pays où la culture est prêtée, ni les Américains ni l'art nationalisé ne doivent passer par trois phases : 1a. La phase de la thèse nationale ; 2a. La phase du sentiment national ; 3a. La phase de l'inconscient national. Seulement dans ce dernier, l'art cultivé et l'individu éduqué ressentent la sincérité de l'habitude et la sincérité de la conviction coïncident » [ANDRADE, 2006 : 43]. Nous avons gardé l'orthographe, la ponctuation et les griffons d'origine.

que le Mouvement Armorial a rassemblé, et a donné une direction à des manifestations artistiques déjà influencées par la tendance régionaliste.

L'Armorial a également réussi à fournir une référence allégorique efficace, à la fois pour la création artistique et pour la bonne compréhension de l'objectif du Mouvement. Cette référence repose sur la construction d'un univers imaginaire, présent dans les manifestations rurales du Nordeste et mis en évidence par Ariano Suassuna, dépositaire des traditions populaires ancestrales. Un univers résistant aux intempéries et relié à l'art ibérique. À inclure, ici, les manifestations relatives à la sphère musicale. L'adjectif Armorial a été utilisé par Ariano Suassuna pour qualifier "os cantares do Romanceiro", dont la *rabeca* avec ses touches rugueux, archaïques, accélérés, et ses chanteurs qui frôlent la musique baroque.

Parallèlement, cet univers a été constamment alimenté par des gravures et des normes écrites par divers artistes (liés au mouvement ou non), ce qui a donné lieu à des caractéristiques héraldiques rustiques et fortes, comme l'avait prédit Suassuna. Le mot Armorial, qui en français fait référence à une collection ou un entreposage d'armes (tout comme le manège militaire de mot anglais *armory*), a été utilisé par Ariano Suassuna en tant qu'adjectif afin de porter une dénotation à la représentation des symboles culturels au Nordeste.

Il convient de noter, pour décrire ou justifier le découpage des événements musicaux propres à l'Armorial, qu'Ariano utilise également un processus d'imagerie qui a souligné le caractère ancestral et rustique, non raffiné, si inhérent aux sources du mouvement. La restauration de cette rusticité dans la musique Armoriale a été demandée dans l'instrumentation standard qui caractérise grandement ses deux plus célèbres groupes: l'Orchestre Armorial et le Quintet Armorial. Ces derniers, pour des raisons symboliques, ont essentiellement employé les cordes, l'alto (ou clavecin, en Orchestre), la flûte (ou fifre) et la percussion. Un tel processus de récupération, qui implique également l'utilisation des rythmes et des gammes modales, est né des œuvres qui allaient être révisées par des travaux ultérieurs aux années 1970, en particulier pour quelques-unes déjà présentées dans la dernière décennie.

Parmi les frontières (ou barrières) parfois évoquées dans notre recherche, une semble être récurrente: la considération de la musique Armoriale comme étant une musique "folklorique" lorsque la première est basée sur la deuxième. Il faut considérer le fait

qu'aucun compositeur armorial, ni aucun membre de l'Orchestre Armorial ou du Quintet Armorial, n'avait d'expérience sur la musique dite « folklorique » ou populaire ; au contraire, tous étaient des musiciens de formation classique, érudite, habitués à interpréter des partitions, et même à les écrire. La surévaluation de cette appropriation érudite, qui a donné l'aspect Armorial de l'art populaire in Natura, est visible à la lecture principale comportant des flexions, et des harmonies de guitaristes populaires. Certes, le Mouvement Armorial a agrégé et a formé une tendance artistique qui avait été prévue dans divers arts à Recife - y compris dans les œuvres musicales de Mignone, Guarnieri, Siqueira et, surtout, Guerra-Peixe. Cependant, ce « quelque chose est arrivé », doit être compris comme l'adoption, l'intégration de la racine culturelle régionale par l'art érudit, et non comme une source culturelle propre (PIMENTEL, 1973).

- Un regard sur les principales critiques formulées à l'égard du Mouvement et de l'esthétique :

Si le succès de l'Armoial ne fait aucun doute, il faut remettre en question sa contribution limitée pour stimuler l'éducation et le travail de critique des arts à Pernambuco (ou même dans le Nordeste), lorsque le mouvement disposait des conditions pour entreprendre ce processus.

Sachant que l'existence d'un Mouvement n'a pas le même objectif qu'une école d'arts, il convient peut-être d'expliquer que ce différend a été suscité par le soutien politique ou institutionnel que le mouvement a reçu - et renversé plus pour la subsistance de son processus que pour un programme structurel qui lui garantirait la continuité. Ainsi, proclamait ironiquement Mário de Andrade dans son roman allégorique *O Banquete* (ANDRADE, 2004): - Ce qui rend la musique d'une nation est un ensemble d'éléments: les écoles, l'éducation, la littérature, éléments de plusieurs performance critiques, l'orientation consciente et prédéterminée de tout.

Aucune initiative concrète, que ce soit de la part d'Ariano ou des musiciens armoriaux, n'a visé à instituer des mesures de conservation, pour la mémoire, la réflexion et la recherche sur l'art armorial. Ainsi, il n'existe pas de collecte de partitions, de disciplines spécifiques dans les cours d'enseignement du théâtre, de la musique, de la littérature ou des arts. Pas plus qu'il n'existe de bibliothèque musicale ou musicologique. En d'autres termes, aucun site ou lieu ne traite de la production du Mouvement Armorial dans son ensemble.

Suassuna a occupé des postes en tant que directeur de la politique culturelle de la ville de Recife et du gouvernement de l'État de Pernambuco, favorisant le soutien d'artistes ou d'universitaires qui cherchaient en quelque sorte à exploiter et à préserver les thèmes de la culture populaire.

Nous contestons cette critique concernant les pouvoirs d'Ariano Suassuna au sein du gouvernement de Pernambuco. Le contexte économique entre les années 80 et 2000 dans l'Etat de Pernambuco est particulier, ce qui entraîne des conséquences sur le plan culturel. Le Mouvement Armorial ou les disciples de cette esthétique auront beaucoup de difficultés à s'affirmer dans ce contexte. Les institutions chargées de la formation artistique en Pernambuco ne sont pas vraiment favorables à l'intégration d'un programme spécifique de l'armorial dans leur cursus. Plusieurs pistes expliquant cette résistance sont évoquées :

- L'idée que nous avons évoquée dans un paragraphe précédent concernant le regard erroné de la musique armoriale en tant que musique "folklorique" (dans la conception théorique du XIXe siècle).
- Une musique non-adéquate au contexte de formation académique.
- Une musique difficile à adapter aux gestes techniques des musiciens de formation érudite.
- L'absence de musiciens armoriaux disponibles ou susceptibles d'instaurer une formation reconnue.
- Les conséquences du litige entre Ariano Suassuna et le violoniste Cussy de Almeida, lequel sera directeur du Conservatoire de Pernambuco entre les années 80 et 90. Très influent au sein du gouvernement, il bloquera les initiatives dans ce domaine au sein du CPM.
- La non-reconnaissance de la musique armoriale dans le milieu académique Universitaire. Seul le théâtre débutera quelques travaux, sans pour autant créer une discipline spécifique.

La mentalité propre au milieu culturel musical de Pernambuco ne favorisait pas l'idée d'absorber ou de développer le concept Armorial. Ce processus sera mieux intégré dans les domaines des arts plastiques avec l'influence du travail de Francisco Brennand dans les cours d'architecture à l'Université Fédérale de Pernambuco. Pour ce qui est de la danse, un projet exemplaire de formation fut lancé par le Balé Popular do Recife. Sans évoquer l'immense problématique économique de l'Etat à cette époque. Les postes

gouvernementaux occupés par Ariano Suassuna relèvent plus d'une convenance politique en faveur du pouvoir en place, qui utilisera l'image d'un homme aimé des citoyens. Aussi, Ariano Suassuna n'est-il pas dans une situation de pouvoir qui lui permettrait de développer un terrain plus favorable à l'art Armorial, et ce, de façon pérenne, surtout dans le domaine de la musique.

Les thèmes modaux dans la musique armoriale: l'utilisation de thèmes modaux de concert dans la musique du Nordeste est observée depuis les années 1930 au moins, par des compositeurs tels que Villa-Lobos et Francisco Mignone, puis par Camargo Guarnieri et José Siqueira. Cependant, ces thèmes ont été développés dans les modèles formels, et la composition des genres déjà établis, sous une forme symphonique et de sonate, et sous une instrumentation symphonique traditionnelle; le travail de Guerra-Peixe a servi de paramètre pour les compositeurs du Mouvement Armorial cherchant à créer des pièces de musique de Chambre de formes courtes, avec un choix intentionnel d'instruments de concert, visant ainsi à se rapprocher de l'équivalent populaire.

Guerra-Peixe, tout comme les participants du Mouvement Armorial, se préoccupaient de mener à bien - avec un discours réactif et de reconstruction, comme nous l'avons vu - le projet moderniste de Mário de Andrade. Celui-ci a cherché à se rapprocher de l'âme du peuple dans un but d'émancipation de la musique, à l'origine puisée dans l'environnement populaire, afin de ne pas se limiter aux modèles européens existants.

Suassuna a apporté au Mouvement Armorial un soutien esthétique, appuyé sur ses idées développées depuis 1946, date à laquelle il a commencé ses premières œuvres littéraires liées aux romances populaires du Nordeste. En ce qui concerne le rôle de Suassuna et d'Andrade dans l'élaboration du mouvement armorial puis, du mouvement nationaliste, il est nécessaire de souligner la distinction entre les deux. Cependant, une étude approfondie de leurs différences et de leurs similitudes correspondrait plus aux domaines de la musicologie, de l'anthropologie et de l'histoire.

Dans le Mouvement Nationaliste, Mário de Andrade a discuté avec ses disciples des détails musicaux, en raison de sa formation spécifique de musicien.

Suassuna, d'autre part, s'appuie sur la collaboration des compositeurs fondateurs du Mouvement dans les décisions techniques et stylistiques, définissant ainsi l'esthétique musicale à suivre par ses interprètes.

Il s'avère que dans la construction de la musique armoriale, chaque membre fondateur a participé de manière significative, chacun dans sa spécificité.

Le Mouvement Armorial peut ne pas avoir été un nationalisme du drapeau de bataille dans le contexte local, mais l'existence de certains éléments de connexion entre ces deux courants est évidente. Il est à noter qu'Andrade a visité le Nordeste en procédant à des enregistrements des thèmes de manifestations populaires.

Il est entendu que, dans la construction de l'esthétique Armoriale, les compositeurs avaient leur propre langage de composition. Mais ce qui les unissait résidait dans les caractéristiques socioculturelles, car ils étaient, pour la plupart, des compositeurs du Nordeste, insérés dans le même contexte régional.

Par ailleurs, la trajectoire suivie par l'Armorial visait à stimuler le mélange des atmosphères modales, des normes rythmiques du Nordeste et parfois des danses et résonances baroques et de la Renaissance; l'objectif n'était pas la rénovation des codes musicaux déjà existants, mais la contextualisation de leurs signes qui pourraient occasionnellement dialoguer, par des processus de compositions non conceptualisés.

Si Mário de Andrade n'émettait pas de réserves dans son Essai, quant aux aspects formels ou organisationnels à éviter, il faut cependant préciser qu'il n'était pas non plus opposé au dialogue avec la musique européenne. En effet, Andrade estimait que dans un contexte plus spécifique, il était important de permettre une ouverture favorisant l'utilisation de la base motrice de la musique brésilienne.

1.3 - MUSIQUE TRADITIONNELLE ET MUSIQUE ARMORIALE

Dans ce chapitre, il est important de présenter un panorama général de l'histoire de la Musique savante au Brésil, pour comprendre comment certains faits ont influencé l'esthétique musicale des compositeurs du Pernambouc. Ceux-ci ont participé au Mouvement Armorial dans les années 70.

Lors des premiers siècles de la colonisation portugaise au Brésil, la musique érudite était en lien avec la vie religieuse et l'Église catholique de la colonie. En effet, en 1549, avec l'arrivée du prêtre Manuel da Nóbrega et des premiers jésuites, la musique était en relation avec le catéchisme et basé sur le chant grégorien. Au fil du temps, l'activité musicale va se développer avec l'apparition des compositeurs brésiliens et de leurs partitions manuscrites. Ce processus établira le profil d'une production musicale croissante dans le pays.

Au XVIII^e siècle par exemple, apparaît le style nommé *Barroco Mineiro* (qui vient de l'Etat de Minas Gerais); cette période d'importante création musicale dans l'État de Minas Gerais a été menée par des compositeurs brésiliens (pour la majorité mulâtres) très organisés en termes de documentation, archives de partitions et manuscrits de l'époque. La plupart de ces musiciens appartenaient à la fraternité du Rosário (la plus connue de l'époque), qui apportait une forme de structuration, et le sens de la coopération, très utile dans cette démarche.

Ce baroque brésilien était proche de l'esthétique préclassique et classique européenne (baroque tardif), inspirée fondamentalement par l'école sacrée napolitaine et par la polyphonie portugaise. A Recife, nous trouverons les musiciens Inácio Ribeiro Nôia et le prêtre Luís Álvares Pinto. Ce dernier sera très renommé pour l'ensemble de son œuvre, en particulier pour le *Te Deum Laudamus*, et sera cité plusieurs fois par Ariano Suassuna (déjà évoqué dans le chapitre 1.2).

Avec le soutien de Don João VI, roi du Portugal et des Algarves, puis empereur du Brésil, les activités musicales au Brésil se sont développées. Grand amateur de musique, Don Joao VI a invité le prêtre José Maurício Nunes Garcia, musicien brésilien – à la grande surprise de la cour portugaise du fait qu'il était mulâtre – à devenir maître de la Capela da Sé de Rio de Janeiro. Le prêtre deviendra aussi le premier directeur du Conservatoire de Musique de Rio de Janeiro.

José Maurício Nunes Gracia était un compositeur remarquable et un violoniste virtuose. A l'âge de 16 ans, il avait déjà composé des œuvres pour chœur et orchestre, telle que la pièce sacrée *Totta Pulchra es Maria*, pour solo de soprano, chœur mixte (SATB)⁴⁰ et orchestre de chambre. Son travail était jugé du même niveau que celui des compositeurs européens de l'époque.

La présence de la cour portugaise au Brésil a contribué pour l'échange avec d'autres pôles de musique européenne. C'est ainsi qu'en 1816, Don João VI amena au Brésil la Mission Artistique Française, ainsi que le compositeur autrichien Sigmund Neukomm, élève de Haydn. En 1821, Sigmund Neukomm présentera le *Requiem* de Mozart et sa version inédite du *Libera me*, pour la fin de cette œuvre inachevée.

À partir de 1822, on observe une assimilation du Romantisme dans la création savante musicale brésilienne. Plusieurs opéras sont composés à cette période: Antonio Carlos Gomes se démarque et aura un grand succès en Europe avec son opéra *O Guarani*; des écrivains comme Machado de Assis et José de Alencar (écrivains rattachés au courant Romantique) seront des librettistes d'opéras du compositeur Elias Álvares Lobo. Ce mouvement ne dura pas longtemps. Au début du XXe siècle, apparaît un mouvement nationaliste émanant de compositeurs érudits brésiliens, de formation européenne. Ceux-ci vont utiliser les thèmes de la culture populaire brésilienne dans leur travail.

À cette époque surgissent d'autres compositeurs tels qu'Alberto Nepomuceno, dont l'importante production musicale sera inspirée de l'esthétique romantique européenne. En 1922, va se tenir la *Semana de Arte Moderna* dirigée par Mário de Andrade, à laquelle participeront des musiciens comme Heitor Villa-Lobos, montrant une nouvelle direction dans la musique savante brésilienne.

Même si la musique de Villa-Lobos reflète encore une tendance néoclassique européenne, sa façon d'exploiter les thèmes de la culture populaire brésilienne et de créer à partir de cet élément un nouvel univers sonore, fait de lui un exemple à suivre pour d'autres grands compositeurs brésiliens comme par exemple Francisco Mignone et Lorenzo Fernandez. En 1939, Hans-Joachim Koellreuter, compositeur et professeur brésilien

⁴⁰ Soprano ; Alto ; Ténor ; Bass ou Baryton.

d'origine allemande, introduit le dodécaphonisme au Brésil, ce qui sera à l'origine du Mouvement *Música Nova*, à Rio de Janeiro.

Ce Mouvement s'oppose au nationalisme – une esthétique d'avant-garde. Les compositeurs Claudio Santoro, Guerra-Peixe et Clovis Pereira figurent parmi les disciples de Hans-Joachim Koellreutter. Avec l'intention de restaurer les éléments nationaux dans leurs compositions, les compositeurs Guerra-Peixe et Claudio Santoro, ainsi que d'autres musiciens, signent un manifeste en 1946 (KATER, 2001: 112). Ils commencent à recourir à la musique régionale: cette pratique va influencer la musique érudite et populaire instrumentale du Brésil. Beaucoup d'autres musiciens, comme par exemple Marlos Nobre, adhèrent à cette libre utilisation de ces éléments de tradition brésilienne. C'est à cette époque que Guerra-Peixe s'installe à Recife pour approfondir sa recherche dans ce domaine. Il y rencontre Lourenço da Fonseca Barbosa, le surnommé Capiba, qui sera un de ses disciples ainsi que d'autres compositeurs. Le compositeur Guerra-Peixe sera un des piliers de la Musique Armoriale.

La musique prenait une part très importante et pertinente dans le Mouvement Armorial. Elle a toujours occupé un espace crucial, soit dans les manifestations publiques du Mouvement, soit dans le travail de création et d'expression esthétique du langage armorial. Déjà dans la phase *Préparatória* (Préparatoire) du Mouvement Armorial, des compositeurs tels que Capiba avaient une forte influence sur cette recherche suscitée par Ariano Suassuna dans son travail personnel. A cette époque, Capiba décide d'étudier l'harmonie et l'écriture musicale érudite avec le compositeur Guerra-Peixe, ce qui l'amène à composer la pièce pour orchestre *Abertura Solen*. Celle-ci sera présentée au concours ouvert dans le cadre de la commémoration des Cent ans du Théâtre Santa Isabel en 1950; Capiba y obtient la deuxième place. Cette pièce illustre bien son intérêt pour l'identité culturelle.

Pendant la phase *Experiemental* (Expérimentale) - mentionnée dans la deuxième partie de ce chapitre - l'Orchestre Armorial de Chambre et le Quintet Armorial furent très représentatifs du Mouvement Armorial et ont obtenu un grand succès auprès du public et de la critique, au cours de leurs concerts au Brésil et en Amérique Latine. L'importance de la musique armoriale dans le développement du Mouvement Armorial est tellement prégnante qu'une autre phase est dénommée *Romançal* en raison de l'impact de la création de l'Orchestre Romançal Brasileira. Cette période très féconde de l'expression musicale

armoriale a influencé des représentants d'autres expressions artistiques, tels que des plasticiens, et des musiciens d'autres régions du Brésil. On peut citer le travail du musicien Renato Andrade, de l'État de Minas Gerais, plus précisément de la ville d'Abaeté, qui publiera un LP (long play) en 1977, avec un curieux titre: *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*.^{41 42} Renato Andrade avait une formation érudite et a commencé ses études musicales en jouant du violon. Puis, il s'est consacré uniquement à l'étude de la viola caipira; il a développé une technique et est devenu un virtuose de cet instrument. Il est connu comme l'instrumentiste qui a présenté la viola dans les salles de concerts. Dans les années 70, il était déjà réputé pour ses interprétations de compositeurs érudits tels que Guerra-Peixe et Francisco Mignone. À cette même période, l'Orchestre Armorial de Chambre et le Quintet Armorial ont également conquis le milieu musical du Sud-est et du Sud du Brésil, comme celui de la Salle Cécilia Meireles à Rio de Janeiro.

Au début du Mouvement Armorial, Ariano Suassuna a demandé la participation de musiciens tels que Cussy de Almeida, Clovis Pereira, Jarbas Marciel et Lourenço da Fonseca Barbosa, Capiba, autant dans le domaine de la composition, que dans la recherche et l'exécution des pièces. Ces dernières sont présentées dans les opérations de publicité ou de prospection du Mouvement Armorial, lors des concerts. De cette initiative est né l'Orchestre Armorial de Câmara, qui a eu un énorme succès au Brésil et dans d'autres pays de l'Amérique latine comme le Chili, de par la grande qualité de ses interprétations, l'originalité et la richesse de son répertoire. Ce groupe était composé de musiciens de formation savante, qui utilisaient des instruments typiques de la formation classique européenne, sous la direction du chef d'orchestre Cussy de Almeida. Cependant, Ariano Suassuna a souhaité inclure d'autres instruments plus rustiques et représentatifs de la culture populaire comme la *rabeca*, la *viola sertaneja* et le *pífano*. L'orchestre a utilisé maintes fois la *viola sertaneja*, invitant le guitariste Henrique Annes, et la percussion acoustique avec la *zabumba* et le *gamzá*. L'utilisation d'instruments tels que la *rabeca* a suscité des controverses. Certains musiciens, comme le compositeur Jarbas Maciel, doutaient de la justesse de ces instruments traditionnels plus appropriés à des sonorités

⁴¹ São Paulo, gravadora Chantecler, 1977.

⁴² La musique modale est aussi présente dans l'expression musicale d'autres régions brésiliennes.

modales, tandis qu'ils étaient associés à des instruments tonals dans un orchestre de musique de chambre classique.

Il convient de souligner qu'au départ, l'idée de développer la musique à partir de thèmes et d'instruments archaïques de la culture populaire, avait surtout un caractère didactique et pédagogique. D'après Ariano Suassuna, c'était une façon d'éloigner les musiciens des normes conventionnelles européennes dues à leur formation, et de les rééduquer à travers une expérience de dépossession et de redécouverte d'une structure musicale brésilienne.

Les préférences d'Ariano Suassuna pour les instruments les plus rustiques dans la réalisation des pièces érudites armoriales, ne représentent pas une limitation ou une interdiction de l'utilisation d'instruments plus conventionnels. En d'autres termes, adhérer à une esthétique armoriale, c'est s'approprier un nouveau langage, celui qui exprime la recreation des sons de la viola et de ses chants, de la rabeca des Cantadores et des livrets liés au Romancelero populaire du Nordeste. Nous citons ici Ariano Suassuna :

[...] pois a música armorial, tomando a lição da áspera música sertaneja, procura modos e cânones que, sendo do nosso tempo, remontam às origens, passando por cima sa música melódica e harmônica do século XIX, e da música polifônica do século XVIII ; e vai se encontrar, na música armorial, o espírito e as formas da música árabe, da norte-africana, da judaica, da grega e da medieval – ora monótona, ora com anúncios do contraponto, mas sempre modal, despojada e, ao mesmo tempo, com embriaguez dionisiaca e de festa, celebrativa sagrada⁴³.

L'Orchestre Armorial de Chambre (Orquestra Armorial de Câmara) va donc continuer à jouer son répertoire avec des instruments conventionnels, en utilisant, en fonction des pièces, d'autres instruments plus rustiques, en respectant et en faisant connaître l'esthétique armoriale, dans la structure qui lui semblait la plus aisée. Selon Ariano Suassuna, le Quintet Armorial s'est avéré fondamental pour la musique Armoriale

⁴³ Ariano Suassuna R. Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4(1): 39-64, jan. / jun. 1977.

en raison de sa proximité - en termes de style: répertoire, formation, taille du groupe⁴⁴ - avec la culture populaire et l'approche de la musique de chambre.

En ce qui concerne les caractéristiques de la musique armoriale, nous pouvons mettre en évidence certains aspects de son esthétique : le premier aspect, et le plus important, réside dans sa structure modale, une gamme d'origine grecque et tout à fait particulière dans la musique des cultures tsiganes, ou du Nord-est brésilien, qui a son origine dans la musique religieuse du XVe siècle arrivée au Brésil au XVIe siècle.

Le deuxième aspect est lié à la façon dont cette musique s'est ancrée dans la culture traditionnelle au Nordeste, lorsque la population a commencé à faire de la musique sous l'influence des cultures venant des Maures, des Juifs ou même des Tsiganes. La gamme modale y était utilisée, mais ses intervalles en étaient modifiés. Plus tard, en raison de l'intégration de la musique entendue à la radio, autour des années 20, les habitants des régions les plus peuplées ont absorbé la gamme occidentale, ou tonale.

Il est alors difficile d'entendre dans les grandes villes une structure différente de la musique tonale. Cette « acculturation » provoquée par la stimulation constante des influences musicales extérieures, vient défigurer et sublimer encore des expressions musicales plus traditionnelles.

La musique armoriale prétend restaurer, réinterpréter et diffuser cette culture musicale archaïque du Sertão; cette musique représente la fusion de la musique ibérique amenée par la colonisation, avec les mélodies primitives indigènes, et plus tard avec le Chant grégorien introduit par les missionnaires de la période du Brésil colonial. Ceci est illustré dans les thèmes dramatiques chantés au Sertão, comme par exemple les *excêlencias* - chants exécutés en hommage aux morts pendant les funérailles. D'après Ariano Suassuna, ces influences ont prédisposé la musique du Sertão au classicisme, pas celui de la période historique, mais dans un esprit d'austérité, de simplicité et de rigidité du tempérament. Le *sertanejo* (l'homme du Sertão) étant réputé pour son caractère intérieurisé et sévère, cela a donné la forme pure et profonde des créations résultant de la tradition.

⁴⁴ La taille du groupe était plus représentative et plus proche des modèles existants dans la culture populaire.

Ces aspects ont été assimilés par des musiciens classiques tandis que le Mouvement Armorial se développait et que cette esthétique incorporait mieux l'esprit de ces artistes. Aujourd'hui, on peut dire que cette esthétique est présente dans la création de compositeurs du Nordeste et d'autres groupes et artistes de cette nouvelle génération qui est en train d'émerger.

1.3.1 – Culture Populaire, concepts, idées et réflexion

Nous aimerions présenter, dans un contexte conceptuel, et aussi dans l'exposition des faits relatifs à la musique développée au Nordeste, les raisons qui justifient le choix d'une manifestation culturelle comme point de référence, et leurs significations.

D'abord, la signification de la culture populaire et sa subjectivité, sont vues dans cette recherche comme étant des éléments constamment présents. Ils servent parfois de cadre pour démontrer certains concepts et catégorisations, et sont parfois soulignés de manière plus distincte.

Les éléments communs et les significations culturelles dont nous avons parlé (et plus particulièrement exposés dans la Grande Messe Armorial de Capiba) sont également le résultat d'un lien avec les influences subjectives construites par l'environnement. Ils stimulent l'expérience vécue par les groupes des musiciens liés au Mouvement Armorial.

Pour que cet argument soit plus clair, nous citons Roque de Barros Laraia, pour qui l'homme est le résultat du milieu dans lequel il a été socialisé. Cet homme rassemble les connaissances et l'expérience, fruit d'un long processus d'accumulation héritée par les générations qui l'ont précédé. (LARAIA, 1992, p.46).

Cette culture mise en mouvement permettra des innovations et des inventions. Avant d'être considérée comme une action individuelle, elle enregistrera les valeurs de l'action collective, caractéristique du sens de l'être social. Cette signification de l'action individuelle qui reflète une connaissance collective, nous fait considérer brièvement l'importance des valeurs de Capiba, et de sa culture régionale, à travers sa Messe Armoriale. Même si nous prenons en compte son expérience individuelle.

Au-delà de la reconnaissance académique ou des médias, le travail de Capiba s'impose comme étant le concept d'une existence collective, au sein de laquelle sa création

a contribué à refléter des sentiments propres à son milieu. Capiba a réussi à transmettre cette expérience culturelle à d'autres, allant jusqu'à convaincre des auditeurs qui ne partageaient pas sa culture collective ou sa territorialité, augmentant ainsi l'estime accordée à son travail.

Nous revenons ici sur le concept de culture, afin d'ouvrir un champ facilitant la compréhension du processus d'élaboration d'un Mouvement dans cette perspective culturelle, bien que le champ des concepts possibles soit immense.

Pour l'anthropologue Clifford Geertz, le chercheur est confronté à une multiplicité de structures conceptuelles qui sont complexes (GEERTZ, 1989: 20). La culture se présente alors comme un ensemble entrelacé de symboles qui n'agissent pas par hasard, mais grâce à un contexte qui peut être décrit sous une forme lisible.

Pour mieux comprendre cette controverse entre populaire et érudit nous nous tournons à nouveau vers la pensée de Geertz, pour qui la culture désigne un modèle de signification transmis historiquement, en incorporant des conceptions héritées et exprimées sous des formes symboliques. A travers ce modèle, les hommes communiquent, perpétuant et développant ainsi leurs connaissances et leurs activités inhérentes à la vie. (GEERTZ, 1989 : 103). Dans cette thèse, la prédominance des références à ces symboles et ces significations, s'explique du fait que ces termes viennent exprimer concrètement la pensée commune active de l'homme en tant qu'être culturel. Nous les retrouvons donc inévitablement tout au long du processus d'analyse.

Il est également nécessaire d'étudier certains concepts de la culture populaire et d'en trouver la signification, pour la compréhension de la catégorie conceptuelle dans laquelle se trouve la musique armoriale. Nous voyons que l'étude de la culture populaire est loin d'être un concept bien défini par les sciences humaines, et notamment les différents courants de l'anthropologie, une discipline qui a consacré une attention particulière à l'étude de la culture.

Il semble que les significations soient variées et très hétérogènes concernant les événements variables que couvrent l'expression « culture populaire ». Cependant, nous essayons de construire au moins un profil de ce qu'est la culture populaire, afin de justifier l'angle de vue de notre travail.

Le terme populaire est associé à un modèle de comportement considéré comme rustique dans les sociétés modernes. Des références sont apparues lors de la croissance des groupes sociaux, provoquant l'intérêt pour la connaissance des secteurs secondaires, afin d'en faciliter leur intégration. La première référence de ce concept se trouve dans les écrits de Montaigne et Blaise Pascal, les penseurs des XVI^e et XVII^e siècles, avec la montée de l'être populaire associée à la croissance de l'économie de marché. Par la suite, la formation des Etats nationaux au cours du XIX^e siècle, conduira à l'unification des groupes sociaux dans chaque pays. Nous avons également observé que, dans le contexte de l'histoire de la musique, a eu lieu une émergence de pratiques opposées, religieuses et laïques. Il est une histoire de sensibilité sonore qui comprend des sons, de la musique, des instruments et de la voix dans son contexte, sacré ou profane, et savante populaire, de la fin du Moyen Age au XVIII^e siècle. Dès le XVIII^e siècle, est élaborée une nouvelle esthétique musicale fondée sur une idée de clivage, comme au Moyen Age (COULANGEON, 2004) (FRANCFORT, 2014).

Cette dichotomie se réfère surtout au corps et à la voix avant de s'attacher aux expressions instrumentales. Deux catégories sont opposées du point de vue religieux. Les sonorités graves représentent les valeurs chrétiennes d'humilité, le domaine terrestre. Les , quant à elles, é sonorités aiguës voquent l'orgueil, les excès et parfois, dans le domaine vocal sacré, le divin et la façon de parler à Dieu. Façonner l'idée des valeurs chrétiennes entre le profane et le sacré, délimite ainsi l'espace, avec d'un côté, la musique religieuse et savante, dite sacrée, et de l'autre côté de la musique issue de la tradition orale et spontanée, dite populaire, et interprétée comme évoquant le «mal» et «l'ensorcellement» (FRANCFORT, 2014).

D'autre part, il est considéré que la notion de culture populaire a toujours existé dans l'histoire humaine, en particulier dans la fonction de la relation entre l'Etat et le peuple de l'Empire romain. Plus concrètement, on peut dire que l'idée de la culture populaire est associée aux premières formes de la conscience nationale à la fin du XVIII^e siècle, dans une tentative de transformer la culture populaire dans la culture nationale. Il semble que cette fois, émerge la distinction entre la culture vulgaire et la culture érudite, savante. Cela témoigne de l'inégalité dans les modes de vie des différentes classes sociales qui viennent partager l'espace dans des concentrations urbaines, avant que ne démarre un processus d'accélération de la croissance.

Cependant, nous trouvons des nuances de changement de perspective dans les concepts de la culture populaire au XVIIIe et au XIX. Lors de cette période, le populaire serait associé à tout ce qui peut être considéré du point de vue du peuple. Il persiste néanmoins une prédominance de deux connotations plus anciennes. On désigne comme populaire ce qui pourrait être « un type inférieur de travail » ou une œuvre délibérément « agréable » pour être acceptée facilement. Au fil du temps apparaît une autre connotation : on parle alors de la « chose appréciée par le plus grand nombre », qui a prévalu jusqu'à l'émergence d'un concept différent des autres, celui de « la culture faite par le peuple, les gens eux-mêmes », accepté encore aujourd'hui. Même si dans la société capitaliste actuelle, la culture populaire est toujours associée à « dépourvue de savoir », des études portant sur ce concept ont toujours contesté ce point de vue. Elles défendent la valeur de l'ensemble des connaissances organisées qui se trouve dans ces deux formes de culture.

De la révolution post industrielle à nos jours, les études qui se sont intéressées aux connaissances culturelles et aux segments des sociétés agraires et urbaines, ont démontré que le terme « populaire » possède plusieurs significations, et qu'il a été utilisé dans diverses applications.

O popular não corresponde com precisão a um referencial empírico, a sujeitos ou situações sociais nitidamente identificáveis com a realidade. É uma construção ideológica cuja consistência teórica ainda está por alcançar-se. É mais um campo de trabalho que um objeto de estudo cientificamente delimitado. (CANCLINI, 1987).

Le sens de la culture populaire que nous présentons dans notre travail de recherche part du principe que cette manifestation correspond à toute culture spontanée cultivée par le peuple et liée à la tradition orale. Elle est libre, sacrée ou profane, mais surtout, collective. Les manifestations culturelles se consolident dans la mesure où elles répondent à leur propre logique, loin de toute ingérence extérieure - combats incessants d'Ariano Suassuna. Elles visent à transférer des expressions populaires, proches d'un certain idéal. La détermination du contenu, à la charge de chaque groupe selon ses logiques et esthétiques, reflètent une lecture personnelle de la réalité.

Par ailleurs, nous ne pouvons pas négliger le fait que tout système culturel existant est en contact avec d'autres systèmes. De ce fait, il n'est pas à l'abri d'une adaptation aux aspects externes, ou d'une influence provoquée par des interférences culturelles internes et externes. Un système culturel ne sera jamais affecté que par ses phénomènes internes; il

peut aussi procéder à un filtrage des messages externes, avant de se les approprier et de les intégrer dans sa pratique culturelle. Ce processus est valable dans les deux sphères : traditionnelle (populaire) ou érudite.

Dans un contexte artistique de création, nous considérons qu'il s'agit d'une approche erronée que d'essayer de distinguer les domaines d'une culture dite érudite, d'une autre dite populaire. En effet, une telle démarche crée un conflit entre les deux univers, car dans l'univers culturel il existe des zones qui se chevauchent. On peut qualifier d'hégémonique, la culture produite par les classes supérieures, du fait qu'elle se nourrit d'un mélange avec la culture des classes dites subordonnées. La culture populaire est définie, de manière générale, comme la culture élaborée et pratiquée dans la vie quotidienne d'une société, ou des différents peuples qui composent sa population. Elle possède son propre contenu esthétique et se manifeste à travers des arts tels que la musique, la poésie, l'artisanat, la danse, etc.

Les processus culturels et la subjectivité humaine sont intimement liés, créant ainsi un système ouvert, qui, dans ses interfaces et les situations de conflit, génèrent des contextes culturels complexes. D'autre part, une érudition figée n'existe pas non plus. Le processus de création, dans la tradition comme dans l'érudition, a besoin d'un champ libre et en mouvement.

La musique, qui est l'expression artistique la plus représentative du Mouvement Armorial au Brésil, s'est développée de façon dynamique et authentique, surtout dans les années 70.

Des groupes tels que le Quintet Armorial et l'Orchestre Armorial de Câmara de Pernambuco, se sont distingués sur le plan national et international, grâce à leur performance et à l'originalité de leur répertoire. Cette musique va donc prendre de l'ampleur du fait de cette ébullition dans un contexte de découverte de sonorités issues d'une culture traditionnelle, alors peu exploitée dans le milieu érudit musical de Pernambuco. Finalement, à travers les sons rudes et archaïques de la *viola* et de la *rabeca*, ceux du clavecin et de la viola du baroque tardif brésilien au Nordeste du XVIII^e siècle, seront retrouvés.

À partir de cette prise de conscience, une production musicale armoriale va voir le jour, soit dans la pratique, soit dans la composition. Cette progression va cependant

connaître quelques difficultés, en raison du besoin d'adéquation et d'adaptation des musiciens de formation européenne, et des contraintes techniques rencontrées pour intégrer cette nouvelle esthétique sur le plan de la performance.

Malgré les efforts d'Ariano Suassuna, l'absence d'un réel projet pédagogique sur la musique armoriale et dans l'enseignement de la musique au sein du Conservatoire de Pernambuco et à l'Université, va freiner cet essor. Ce manquement sera un des facteurs de la résistance à l'intégration d'une nouvelle esthétique dans le milieu musical de la ville de Recife. Ce genre d'initiative sera réussi dans le domaine de la Danse, avec le projet Brasília du Balé Popular do Recife, qui deviendra une référence en termes de formation sur la culture populaire du Nordeste.

Selon le compositeur Clovis Pereira (AMARAL, 2007), il y avait une tentative de développer un travail didactique, pédagogique qui utiliserait les modes et les rythmes de la musique du Nordeste comme modèle: - Ariano a proposé cela, mais la direction du Conservatoire Pernambucano de Música n'arrivait pas à motiver les enseignants du solfège à structurer cette forme d'enseignement, en tenant compte du fait qu'il n'y a pas de livres sur le sujet mettant l'accent sur la façon de chanter du Nordeste, par exemple. Il suffirait de commander le solfège à la gamme modale et cela serait, à mon avis, très bon - il intégrerait les gens dans la musique, tout comme l'enseignement de la musique populaire, condamné jusque dans les années 1970. J'ai essayé de le faire au Département Musique de l'UFPE, mais je ne pouvais pas parce qu'il y a un département de théorie qui décide. Aujourd'hui, une telle proposition est réalisable. Le Mouvement Armorial n'a pas fait la promotion de festivals, des congrès, d'échanges ou d'autres initiatives similaires.

L'adaptation instrumentale était réalisée en fonction du répertoire et la composition, une fois épurée, était mieux intégrée par les musiciens. Cette méthode facilitait l'exécution des pièces qui alliaient les instruments rustiques d'origine populaire à ceux de la tradition classique érudite. Entre 1970 et 1975, il y eut un investissement important concernant les présentations et concerts à caractère pédagogique, ce qui a contribué à la diffusion de ce nouveau courant esthétique.

L'art Armorial, qui trouve ses racines dans la culture populaire brésilienne, ne peut pas et ne doit pas se limiter à les répéter; il devra les recréer et les transformer en accord avec le caractère de l'univers de chaque thème. L'idée est d'exprimer l'art brésilien avec une grande qualité artistique, pour enfin diffuser une identité nationale, et l'universaliser.

Ariano Suassuna a déclaré que les courants qui venaient de l'étranger et les mouvances cosmopolites, obligeaient les Brésiliens à déposséder l'art de leur propre pays et ses singularités.

Le Mouvement Armorial n'avait pas pour objectif de proposer un art primitif. Il visait à exploiter une source traditionnelle en puisant dans ses racines, pour unir le travail de création artistique aux aspirations et à l'esprit d'un peuple.

CHAPITRE 2 : LA MUSIQUE ARMORIALE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BRESILIENNE

L'école de Recife jouera un rôle déclencheur dans l'évolution de la musique armoriale, et dans les différents mouvements socio-culturels qui surgiront au Nordeste.

Les facultés de droit sont apparues au Brésil au début du XIXe siècle, liées au processus de l'indépendance nationale, et ont participé activement à la construction de la nouvelle réalité politique. Pour cette évolution du pays, il était nécessaire qu'interviennent des avocats et personnels de l'État, afin de répondre aux exigences d'une nation, qui, bien qu'en rupture avec le statut colonial, conservait contradictoirement un empereur portugais à sa tête, et portait un patrimoine lourd d'esclavage agraire.

Dans l'Amérique coloniale portugaise, il n'y avait nul besoin de formation pour les gestionnaires ou même les avocats, car les cadres politiques et administratifs avaient été préparés par l'Université de Coimbra. Les lois, les institutions administratives et les diplômés employés, étaient issus du royaume.

Cependant, il en aurait été autrement avec un statut de pays libre, qui aurait nécessité des dirigeants et législateurs porteurs d'une nouvelle réflexion, adaptée aux exigences de la nation autonome en construction.

Dans ce contexte, il faut comprendre l'approbation du projet du 31 août 1826, transformé en loi impériale le 11 août 1827, qui a engendré la création de la Faculté de droit de São Paulo et d'Olinda, transférée par la suite à Recife.

Le 15 mai 1828, la Faculté de droit a été inaugurée dans le monastère de São Bento, à Olinda. La nouvelle école, en plus de satisfaire l'emplacement stratégique au Nord de ce pays si vaste, se doit de mettre sous contrôle le radicalisme républicain existant depuis 1817. Celui-ci faisait rage à Pernambuco et avait contesté, par des conflits armés, l'ordre impérial imposé par Rio de Janeiro.

Dans la première phase de son existence, la Faculté de droit à Olinda reproduit la structure académique de l'École de Coimbra, tout en restant sous la forte influence de l'Église catholique. Cependant, après son déménagement à Recife, en 1854, elle vit une

série de profondes réformes académiques comportant des tendances laïques et républicaines, teintées ineffaçables du positivisme, présentées par des intellectuels indépendants. Au cours de ces changements, le programme des cours de science juridique et de sciences sociales se dissocie. Les autres disciplines, telles que les sciences de la gestion, l'économie politique, la santé publique et l'histoire des traités, sont conservées (SCHWARCZ, 1993).

Ces changements ont abouti à la mise au point de formulations théoriques, fortement marquées par le rationalisme scientifique, qui lutte contre la métaphysique et la tradition du cléricalisme catholique, superstitieuse et conservatrice. L'élan critique et la pénétration de cette mouvance dans le débat théorique et politique au Brésil seront tels, que dans les années 1870, on parlera déjà d'une école de Recife, dont la production à large influence dépassera les frontières de l'état de Pernambuco.

Parmi les intellectuels engagés à introduire la raison scientifique dans les études juridiques, le positivisme et l'évolutionnisme darwinien dans la production de la pensée sociale, figurent Tobias Barreto et Silvio Romero. Ils formeront l'avant-garde de ce qui deviendra un mouvement connu sous le nom de Génération de 1870. A remarquer également, Anibal Falcon, Franklin Tavora, Araripe Jr., Clovis Bevilacqua, Higino Cunha, Aranha, Arthur et Orlando Martins Jr. Antiesclavagistes et républicains, ces écrivains et penseurs étaient des hommes qui avaient pour origine sociale commune la classe moyenne urbaine, éloignée du monde agraire esclave et en marge de la politique impériale. Avec une certaine distance critique de l'ordre monarchique esclavagiste, ils ont été en mesure de défendre la laïcisation de la société brésilienne et de combattre les idéaux romantiques à la fin du XIXe siècle.

Engagé dans la modernisation du Brésil, Tobias Barreto a proposé le développement d'une science politique positive, capable de neutraliser les conflits sociaux et idéologiques tenaillés par l'Empire, au milieu du XIXe siècle. Dans ses termes, le concept de modernisation était fortement assimilé à l'idée de progrès, compris de manière positive, et le façonnement des individus par la raison. Lecteur des philosophes allemands (Haeckel, Buckle), Barreto était le diffuseur de penseurs qui ont marqué le profil académique de l'école de Recife, comme Spencer et Darwin. La transmission des idées de ces théoriciens a fait naître une conception scientifique du droit, influencée par l'anthropologie déterministe et la biologie évolutive.

A cette époque, le scientisme naturaliste débordait sur le champ d'application de la loi, souillant la littérature, la critique littéraire, et même la poésie. Les romans naturalistes, dont la vision de Julio Ribeiro est clairement exprimée, ont mis en évidence cette tendance à la naturalisation de l'évolution de la pensée, produite dans l'ombre de l'école de Recife.

Cependant, parmi tous les penseurs, nous citerons Romero, dont l'influence a profondément marqué la pensée sociale brésilienne, et a atteint des auteurs de la génération suivante, comme Euclides da Cunha et Gilberto Freire. Romero, selon l'explication de Lilia Schwarcz, était un homme de science typique du XIXe siècle. Polémiste et grand agitateur intellectuel, il était engagé sur des questions nationales de son temps, qu'il analysait à la lumière des idées naturalistes et évolutionnistes.

Selon lui, la science était une forme privilégiée de la connaissance. C'est dans son livre le plus important, *Histoire de la littérature brésilienne*, qu'il fait la dénonciation cinglante de la société impériale. Porté par les théories de Haeckel et Spencer, Romero considère que les problèmes du peuple brésilien et du caractère national, sont dus au principe biologique de la race. Il affirme que le miscégenation (le métissage) favoriserait la construction de l'homogénéité nationale. Suivant cette analyse philosophique, chaque Brésilien était un métis, à la fois dans le sang comme dans les idées, exprimant « la victoire blanche dans le pays ». Cependant, Romero n'est pas un partisan de l'égalité démocratique unique parmi les hommes. Il défend l'idée que le miscégenation serait le moyen d'éteindre les groupes d'indiens et de noirs, par la dilution de la race blanche.

En d'autres termes, le métissage a été présenté comme la voie de l'assimilation des « races inférieures », ce qui permettait à l'époque de clamer le Brésil, pour échapper aux prévisions pessimistes de théoriciens tels que le comte Arthur de Gobineau. Celui-ci considérait que la population brésilienne était totalement mulâtresse et d'un esprit effroyablement laid, ce qui empêchait l'existence d'une nation civilisée (SCHWARCZ, 1993).

Romero a donné la parole aux propositions alimentées par le programme européen des travailleurs de l'immigration au Brésil, conçu non seulement pour créer une main-d'œuvre de marché capitaliste, mais également pour accélérer le blanchiment d'un pays en cours de construction.

A partir des années 20, le phénomène de la littérature régionaliste brésilienne sera très présent, surtout au Nordeste, où Gilberto Freire (Ecole de Recife) a propulsé cette forme de littérature lors du premier Congrès Brésilien du Régionalisme. Au cours des débats, a été évoquée la dynamique de la société rurale avec ses citoyens, ses personnages, paysages et traditions, en parallèle à l'expansion des grandes villes au Brésil durant 20 ans. Le pays a en effet connu une croissance économique dans les années 40, sous le gouvernement de Getulio Vargas (*Era Vargas*).

Le mouvement régionaliste, lancé pendant le Congrès, avec la publication du manifeste régionaliste de 1926, va inciter le travail de recherche et de réflexion (déjà initié en 1870 par l'École de Recife) sur la société rurale brésilienne, dans une perspective de valorisation du mélange de cultures et de "races"(terme utilisé pour se référer aux différentes ethnies au Brésil) brésiennes. Le manifeste régionaliste qui a été lu lors du premier Congrès Brésilien du Régionalisme réuni à Recife, au cours du mois de février 1926, était le premier de ce genre. Il sera également présenté à la Conférence Régionaliste aux Etats-Unis, à Charlottesville (Virginie), à laquelle l'auteur du "Manifeste 1926" de Recife fut invité par son collègue, Ruediger Bilden.⁴⁵ Franklin D. Roosevelt et d'autres personnalités américaines ont apporté leur soutien à cette initiative.

⁴⁵ Une communication partielle a été présentée par les journaux de l'époque, le Manifeste sera publié pour la cinquième fois dans son intégralité par l'Institut pour la recherche sociale Joaquim Nabuco. Il est apparu dans une première édition en 1952, lancée par Ed. Région. Nous travaillons avec la 7e édition de l'Ed. Massangana.

2.1 –MÁRIO DE ANDRADE, VILLA-LOBOS – NATIONALISME, MODERNISME

D'après les nationalistes et modernistes⁴⁶, le terme régionalisme restreint la portée de la littérature brésilienne. Le modernisme critiquera ce mouvement qu'il considère daté. Ainsi, pour de nombreux critiques affiliés à la forme actuelle, le régionalisme sera un phénomène qui englobera la fin du XIXe siècle et la deuxième décennie du XXe siècle, né sous le signe de *sertanejo* (du Sertão) romantique, pour s'exprimer ensuite dans le réalisme et le moule du naturalisme.

Le régionalisme contredit les revendications d'un Brésil en croissance et en homogénéisation, proposées par les modernistes. Il propose une littérature localisée, rurale, limitée, centrée sur le pittoresque et l'artificialité de la langue, ce qui s'opposait alors à l'avant-garde des années vingt. Un procès qui finit par créer un paradigme binaire et d'exclusion, qui d'après les modernistes tels que Mario de Andrade, mérite au moins une approche plus étroite de la part de la critique littéraire, afin d'éviter de répéter les clichés typiques de cette vision régionaliste.

Ainsi, la région devient incompatible avec l'universel; le rural, incompatible avec l'urbain. Les modernistes condamnent ce régionalisme qu'ils considèrent trop daté et strict. Ils accusent principalement le régionalisme de s'être finalement approprié des formes et des écoles européennes, en suivant le modèle romantique (à travers des représentations extrêmement idéalisées), puis, en adoptant le vrai modèle naturaliste (intéressé à décrire les moyens d'expliquer l'homme). En effet, les modernistes prêchent la rupture avec les modèles littéraires européens, pour que le développement des formes et des idéaux littéraires véritablement nationaux s'installe.

Par conséquent, la réelle recherche fut d'encourager les véritables racines nationales, qui devaient être trouvées dans les traditions populaires d'origine africaine et indigène, et qui permettaient de parvenir à une synthèse d'être brésilien.

⁴⁶ Mario de Andrade utilise le mot "praga" pour désigner le régionalisme dans un article publié au *Diário Nacional*, São Paulo, 14 février, 1928 (LEITE, 1994, p.669).

Quel que soit le mérite de se tourner vers une liberté formelle, travaillée principalement à travers la mise en œuvre de la langue familière en sa forme écrite, nous pouvons au moins pointer deux objections envers ce projet moderniste, qui a vu le régionalisme comme étant une direction plutôt antinationale à combattre. Premièrement, l'intention d'embrasser la diversité, la complexité culturelle et linguistique des différentes populations brésiliennes est discutable. De ce fait, beaucoup des régions ne se sentaient, ni représentées, ni identifiées par ces synthèses.

Deuxièmement, ce projet présente une contradiction du fait qu'il se veut authentiquement national, rejetant les modèles étrangers, des avant-gardes. Ainsi, dans le désir de rompre avec les valeurs européennes, il finit par instituer précisément le contraire, en prônant une littérature qui pourrait être critiquée à partir des mêmes paramètres que ceux utilisés pour démystifier le régionalisme: une littérature pour la lecture de l'étranger, basé sur la valeur d'une culture exotique brésilienne, forçant l'apparition d'une "identité brésilienne" nationale à tout prix, montrant les contradictions nettes entre rupture proclamée et tradition littéraire du pays.

Dès les années 30, Antonio Candido identifie un idéal constitué d'un abandon pour un « Nouveau pays » (País Novo) et d'une prise de conscience à propos du sous-développement. À ce stade, on ne cherche plus à répondre à la curiosité suscitée par l'exotique, mais à démystifier et à démasquer ce qui se cache derrière le charme éveillé par le pittoresque. Ainsi, la production littéraire du thème régional commence à révéler la réalité de la pauvreté de la terre et de la précarité des populations rurales, en exprimant des visions pessimistes sur le présent et en évoquant la problématique de l'avenir. La conscience de la crise qui affecte le pays va donc motiver cette littérature, sous forme de référence qui amène à l'engagement politique. Et cette phase ne peut plus être appelée le régionalisme, ce nom ne pouvant être donné qu'à des œuvres antérieures à la *Semaine de l'art moderne* de 1922 (CANDIDO, 1988).

Les modernistes ont appuyé leur idéologie sur une recherche du nouveau par le nouveau, fondée sur une esthétique de la rupture niant la tradition - ce qu'ils ont appelé, péjorativement, le *passadismo* (l'apologie du passé) - proposant de découvrir le Brésil et d'offrir de nouvelles interprétations du pays. La question était de savoir comment interpréter le passé et la tradition, pour envisager un avenir qui les ferait entrer dans la modernité, surmontant un monde dépassé tout en y étant relié.

Ainsi, l'idée esthétique (la nécessité d'une écriture d'avant-garde), ou le projet idéologique (faire du Brésil un pays moderne, infailliblement par l'industrialisation et l'urbanisation, ce qui permettrait d'assurer le passage du pays agraire en pays industriel-urbain), ou d'une manière plus large, le projet culturel, s'avère complexe. La tradition est considérée comme un problème, car, sachant qu'elle est ancrée en nous, comment rompre et la nier de façon critique, en vue de gagner et de prendre possession de l'avenir ?

Cette vision moderniste tendait vers un traditionalisme brésilien par la dilution des différences régionales, avec le projet d'aboutir à une synthèse de l'ensemble. L'objectif était de définir le caractère brésilien par la construction d'un Brésil sans nationalisme.

Dans *Macunaíma*, de Mário de Andrade, nous voyons clairement le désir d'homogénéiser les différences régionales, les fusionnant pour former un tout. Nous percevons aussi la permanence de la tradition, en particulier en ce qui concerne la poursuite de l'identité nationale, qui ne se différencie guère du nationalisme romantique dans sa quête d'homogénéisation.

Il convient de noter l'existence de plusieurs « modernismes » dans le système littéraire brésilien. Dans cette phase héroïque du modernisme, centrée sur un axe entre São Paulo et Rio de Janeiro, est mise en évidence une dynamique en cours, dont les thèses se concentrent sur la liberté de la recherche esthétique, le renouvellement de la poésie, la création de la langue nationale, et révélant un caractère éminemment urbain. Il est clair que cela est plus en phase avec l'esprit d'avant-garde, qui vise à libérer les arts de toute sorte de nostalgie culturelle, et à influencer plus fortement la critique littéraire brésilienne au XXème siècle. Cette influence devient compréhensible quand elle est observée dans le contexte des transformations que le pays traverse au cours du XXème siècle. L'adoption d'une politique de développement s'appuyant avant tout sur le slogan de progrès techniques et scientifiques, aide à construire l'image d'un nouveau Brésil, moderne et urbain, et doit s'exprimer par d'autres documents que celui du régionalisme. S'il avait été un pays ayant atteint son unité et une identité commune grâce à la modernité, le Brésil n'aurait jamais vécu ce phénomène.

Dans la conception de musique proposée par Mário de Andrade, le poète préconise la nationalisation de la musique classique au Brésil. En général, les modernistes étant considérés comme artificiels, toute la production culturelle du pays n'a pas reposé sur des éléments nationaux. Dans *Essai sur la musique brésilienne*, 1928, Andrade suggère que les

compositeurs brésiliens soient inspirés par le « folklore », du fait de la nationalité des traits présents dans la tradition. Selon l'auteur, le plus représentatif de cette direction musicale était Heitor Villa-Lobos, porté par une projection internationale.

Le modernisme était préoccupé de consolider le caractère national de l'art, recherché pour former un style brésilien composé de nombreux éléments de la culture du pays. Le défi des compositeurs modernistes était de faire de la musique à la fois innovante et engagée à exprimer l'identité du Brésil. Dans les années 1960, à une période de politisation des artistes, Caetano Veloso et Chico Buarque procèderont à une mise à jour des propositions défendues par Mário de Andrade et Oswald de Andrade. Pour les modernistes, l'art ne se limitait pas à une production esthétique: il devrait représenter un engagement éthique pour faire face aux problèmes de son temps (KERMAN, 2001).

Mário de Andrade met en évidence la pensée de São Paulo, écrivain, selon laquelle l'activité musicale a une dimension sociale et collective, refusant toute solution individuelle dans les arts. Selon les modernistes, la culture brésilienne doit être modernisée pour entrer dans l'arène internationale (ANDRADE, 1975).

Nous pouvons affirmer que la Musique Armoriale a hérité en partie de la pensée de Mário de Andrade, qui préconisait que l'art national, inspiré des traditions populaires, devait être assimilé progressivement dans le processus créatif de chaque compositeur, pour, à terme, s'intégrer naturellement dans leur travail.

Le nationalisme s'est limité à l'utilisation de thèmes nationaux de la culture populaire, à la rythmique afro-brésilienne et à l'utilisation de la langue nationale. Cependant, ce procédé était basé sur la musique savante européenne. La musique des « cantadores » (sa mélodie) se présente avec les gammes modales ; Alberto Nepomuceno a été le premier compositeur brésilien (LAMAS, 1937) de cette période à utiliser les gammes modales dans la composition de son hymne de l'Etat du Ceará⁴⁷. Toutefois, Ermelinda A. Paz conteste cette affirmation, car, selon elle, il s'agit plutôt d'un procédé assez courant dans l'harmonisation tonale, et pas vraiment d'une altération modale. D'après elle, les gammes typiques de la musique du Nord-est du Brésil vont finalement apparaître à partir de 1917, suite au travail et aux directives de Mário de Andrade et des compositions d'Heitor Villa-

Lobos. Depuis, l'intérêt pour les thèmes de la culture populaire dans les compositions musicales n'a fait que grandir (PAZ, 2002).

Certains compositeurs ont commencé à utiliser les éléments de la culture populaire du Nordeste, jusqu'ici presque proscrits. Des compositeurs tels que César Guerra-Peixe et Camargo Guarnieri ont souvent employé dans leurs œuvres des éléments de cette musique populaire, sur des formes variées. Guerra-Peixe vient tout juste de sortir de son expérience avec le dodécaphonisme, quand il décide de s'installer à Recife en 1945, pour entamer des recherches autour de la musique du Nord-Est; il va développer sa recherche sur le terrain, en rassemblant des informations sur la culture populaire locale, et en écrivant des articles et des études sur le sujet.

2.2 – MODALISME

La présence du modalisme dans sa structure est une caractéristique majeure de la musique du Nordeste. Une caractéristique qui représente un monument du patrimoine relatif aux traditions profondes de la culture populaire de cette région. C'est pour cette raison que la réflexion sur le modalisme devient incontournable dans notre recherche.

La musique, dans notre recherche, a été étudiée sous forme de présentation textuelle, à savoir la structure et les ressources de l'écriture, à l'exemple de la *Grande Missa Armorial* de Capiba, réalisant ainsi des références à des questions qui sont présentées dans cette thèse.

Concernant les caractéristiques de la musique armoriale, nous pouvons mettre en évidence certains aspects de son esthétique :

1. La racine structurelle de la musique armoriale est modale. La gamme (notes constantes d'origine grecque), propre à la musique des cultures tziganes, chinoises et du Nord-est du Brésil, trouve son origine dans la musique religieuse du XVe siècle en Europe, et arrive au Brésil au XVI siècle.
2. Cette musique s'est installée dans la culture populaire. En d'autres termes, quand la population a commencé à faire de la musique à sa manière, elle était en réalité en train de créer sous l'influence de la culture mauresque, juive ou même tzigane. Cela s'est traduit par le passage à l'utilisation d'une échelle modale aux intervalles

modifiés. Aux alentours des années 20, influencés par la musique diffusée à la radio, les habitants plus cosmopolites intègrent l'échelle occidentale ou tonale, considérée plus traditionnelle et flexible que l'échelle modale. C'est pour cette raison que dans les grandes villes, il est rare d'entendre une musique de structure primitive, synonyme d'« acculturation ». En effet, la stimulation constante des influences musicales externes prive le peuple de ses expressions musicales les plus traditionnelles et les plus proches de ses racines culturelles.

Voici un commentaire émis par le compositeur Capiba dans les années 60, lors de ses participations aux festivals de la Chanson à Rio de Janeiro, en partenariat avec Ariano Suassuna :

[...] a nossa música era um baião e por essa época o baião estava fora de moda. Já estávamos no tempo do processamento da universalidade da musica e ninguém melhor que o “rock em roll” para falar de todos os povos.[...] Estávamos vivendo igual à epidemia que avassalou o mundo inteiro quando no término da guerra de 14-18, onde o JAZZ imperou com toda sua força os 5 continentes. A música que se ouvia em todo mundo era o “fox-trot” e estávamos conversados. [...] os “experts” em música entenderam logo que a nossa música defendida por Claudionor Germano não tinha os ingredientes das tais músicas de “pesquisas” e de “laboratório”. (BARBOSA, 1985).

Ces aspects ont été assimilés par des musiciens érudits, à mesure que le Mouvement Armorial se développait. Aujourd'hui, nous pouvons affirmer que cette esthétique est présente dans la création musicale érudite des compositeurs de la Région du Nordeste et des artistes émergents d'une nouvelle génération, inspirés par l'esthétique armoriale.

Concernant le modalisme au Brésil, les influences usuelles ibériques et africaines ont sans doute été les plus prégnantes dans le processus de développement de la musique brésilienne. Dans les premiers temps de sa formation, nous ne pouvons pas parler de musique au Portugal, sans faire allusion à l'invasion arabe dans la péninsule ibérique, invasion qui a considérablement contribué à l'adaptation de l'art oriental dans ce domaine.

Pour l'auteur, la dynamique de la musique arabe trouve sa source chez les Ibères. Il est à noter que de nombreux auteurs attribuent les caractéristiques modales de la musique

brésilienne à ses origines ibérique et grégorienne, tandis que d'autres les justifient par l'influence ibérique mauresque (TINÉ, 2014).

Le compositeur Guerra-Peixe a refusé toute théorie, selon laquelle les jésuites auraient influencé la musique brésilienne: il déclare que ceux-ci avaient même détruit ce qu'elle avait d'indien. D'après ses recherches sur le modalisme dans le Nord-Est des années 40, il affirme qu'à Recife, il entendait des mélodies modales, médiévales et archaïquement modales dans leur conception, bien que déjà étatisées⁴⁸.

Toutes les études qui démontrent que ces caractéristiques sont le résultat de l'influence ibérique-mauresque méritent réflexion, en raison d'arguments parfois différents. Luis Soler offre un travail très ⁴⁹détaillé dans lequel il défend cette influence arabe. Tout en lisant différents textes relatifs aux musiciens et poètes *sertanejos*, il note que, bien que très brésiliennes, ces expériences artistiques et culturelles ne sont pas, dans leur ensemble, étrangères au monde hispanique d'origine. Au moment d'évoquer les thèmes généalogiques et d'ascendances, Luis Soler souligne dans un panorama - où figuraient les jésuites, troubadours, et légendes chrétiennes médiévales - qu'une figure était presque invisible mais devait dominer toutes les autres: l'arabe.

Cette influence arabe, à travers le peuple portugais, devait avoir trouvé naissance à Bahia et à Pernambouc, au tout début du XVIIIe siècle. Pour argumenter sa théorie, Soler explique qu'il suffit d'observer le fait que lorsque les Hollandais sont arrivés à Recife, le peuple brésilien vivait déjà au mode oriental. Il affirme que, tandis que la musique européenne connaissait seulement les fragments de la théorie grecque, les Arabes disposaient déjà de traités entiers, et les érudits écrivaient dès le VIIe siècle leurs propres méthodes. En appui à sa théorie, Luís Soler développe d'autres notions intéressantes dans les pages 68-69 de son livre:

Muitas coincidências curiosas entre tradições mulçumanas e sertanejas, mesmo no homem do sertão que não prima pela racionalidade árabe : o lenço cobrindo boca e pescoço das mulheres, a instituição da cabra na vida caseira, o amor ao cavalo – um verdadeiro culto, entre os sertanejos – muitos tipos de comida : as coalhadas e os requeijões sertanejos, o cuscuz – o alcuzcuz dos árabes -, etc. O canto narrativo, mais

⁴⁸ https://books.google.fr/books/about/Guerra_Peixe.html?id=vtOjLMhde9YC&redir_esc=y

⁴⁹ As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino (Pernambuco, Ed. Université, 1978).

recitado do que cantado, é denominado entre os árabes de 'lingui-lingui': a lenga-lenga na gíria dos cantadores (SOLER, 1995).

Ariano Suassuna, qui sera cité par Luís Soler (pg.12), se réfère aux racines ibérique, mauresque et grégorienne, conjointement aux racines indiennes qui ont contribué à la formation de la musique du Sertão . A ce sujet, l'auteur mentionnera également Gylberto Freire (pg. 42):

Há muito no brasileiro que não é europeu, nem indígena, nem resultado do contato direto com a África Negra através dos escravos. Que explicam o muito de mouro que persistiu na vida íntima do brasileiro através dos tempos coloniais. Que ainda hoje persiste até mesmo no tipo físico (SOLER, 1995).

Concernant les modes rencontrés dans la musique brésilienne, de nombreux auteurs font mention du mode myxolydien, le qualifiant de constante dans la musique brésilienne, et en particulier, dans celle du Nord-est. D'une manière générale, les quatre modes les plus utilisés par ordre d'importance sont :

1. Le mode mixolydien
2. Le mode lydien
3. Le Le mode aéolien mode lydien

L'hexacorde est un système de six degrés diatoniques, sur lequel reposait toute la solmisation guidonienne, en usage pendant plus de six siècles pour l'enseignement et la pratique de la musique. Le principe de ce système consistait à extraire de l'échelle des séries de six sons, dont chacune ne contenait qu'une fois l'intervalle de demi-ton, toujours placé entre le 3e et le 4e degré. Ces séries étaient classées en trois genres : l'hexacorde dur, prenant son point de départ sur le G de la notation alphabétique, notre sol grave actuel ; l'hexacorde naturel, partant du C, qui est notre ut (do) ; l'hexacorde mou, commençant sur le F, notre fa moderne, avec le si bémol. L'emboîtement des trois hexacordes, pour la formation d'une gamme complète, se faisait par le biais de nuances. Plusieurs œuvres des maîtres du XVIe ont pour thème l'hexacorde et ses diverses transformations. Telles sont les messes sur ut, ré, mi, fa, sol, la, de Josquin Després et de Brumel, de Palestrina, une de Giustiniane d'A. Gabrieli, à trois voix, des madrigaux divers d'auteurs italiens, la Fantaisie instrumentale à 5 parties de Du Caurroy, une pièce pour orgue de Frescobaldi, la Fantaisie du 5e ton de Peter Cornet (vers 1625), etc.

En France, le terme solmisation évoque généralement l'étude du chant par la méthode des hexacordes et des muances, tel qu'il a été enseigné par Guido d'Arezzo au XI^e siècle. Tandis que dans les cultures anglo-saxonnes, les mots solfège et solmisation sont synonymes. Ils ont pour objet la façon dont on donne des noms aux notes de musique.

La musique modale se distingue de la musique tonale du fait qu'elle suit des règles harmoniques différentes.

Les gammes tonales majeures ou mineures tempérées respectent un enchaînement de tons et de demi-tons bien définis, selon le modèle de la gamme de Ut majeur et de Ut mineur harmonique. Toute gamme tonale sera fondée sur l'un ou l'autre modèle selon qu'elle sera majeure ou mineure. L'harmonie modale, quant à elle, sera construite sur les enchaînements de tons et de demi-tons d'une gamme modèle, ce qui consiste à monter une octave en jouant des notes dépourvues d'altérations (c'est-à-dire sans dièses ni bémols).

7 modes correspondent aux 7 notes existantes :

Le mode de Do ou mode ionien ; le mode de Ré ou mode dorien ; le mode de Mi ou mode phrygien ; le mode de Fa ou mode lydien ; le mode de Sol ou mode myxolydien ; le mode de La ou mode éolien ; le mode de Si ou mode locrien.

Nous pouvons affirmer que, dans la musique de tradition populaire, il existe des exemples dispersés dans tous les modes. Au Nord-est brésilien, les modes les plus utilisés sont :

- I Mode réel – myxolydien
- II Mode réel – lydien
- III Mode réel- mixte majeur (mélange lydien et myxolydien)
- I Mode dérivé – phrygien
- II Mode dérivé – dorien
- II Mode dérivé – mixte mineur (mélange phrygien et dorien)⁵⁰

La musique modale souffre de constants processus de “tonalisation”, soit par un manque de connaissance et de technique musicale de ceux qui la transcrivent, soit par le contact et les échanges avec de nouvelles cultures de nature tonale.

⁵⁰ Théorie Trimodal de José Siqueira, d'après Ermelinda PAZ.

Dans l'histoire de la messe, l'utilisation des modes de passage par différentes approches: au Moyen Âge - authentique et plagal; en baroque - dorien, par exemple.

Notre recherche ne prétend pas analyser le modalisme dans la musique populaire brésilienne. Cependant, il nous paraît important de mentionner certaines périodes de la Musique Populaire brésilienne, ainsi que des artistes (compositeurs ou chanteurs), qui, dans leur travail, utiliseront le modalisme. On citera par exemple Luís Gonzaga, qui, depuis les années 40, a fondementé beaucoup de ses compositions sur la gamme modale, en particulier sur le mode myxolydien, s'inspirant ainsi de la culture traditionnelle du Nord-est. Son travail va influencer d'autres artistes tels que : Capiba, Sivuca, Dominginhos, Zé Dantas, Tom Jobim, Hermeto Pacoal, Xangai, Egberto Gismonti et tant d'autres.

En définitive, les opinions ou prises de position concernant le modalisme dans la musique brésilienne sont diverses, et parfois en contradiction. Voici un tableau qui nous donne une vision globale des différents points de vue :

Auteurs / « Porteurs d'une appréciation »	Modes dans la musique brésilienne
ALVARENGA, Oneyda *	La contribution indigène n'est pas démontrable ; contribution africaine et européenne.
ANDRADE, Mário de	Les contributions africaine et européenne sont les plus marquantes. Contribution indigène en rapport au « timbre nasal ».
BARROSO, Gustavo *	Influence ibérique - mauresque.
FREYRE, Gilberto	Forte influence ibérique - mauresque.
GALLET, Luciano *	L'influence ibérique est la plus forte ; l'influence africaine est marquante ; aucune contribution de l'influence indigène.
GUERRA-PEIXE, César	Processus autochtones ; aucune influence grégorienne.
MELO, Guilherme *	Influence ibérique - mauresque.
OLIVEIRA, Alda de J. *	Influence ibérique-grégorienne et africaine.
SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos	Influence du chant grégorien (d'après JN)

SANTOS, Iza Q. *	L'influence indigène passe presque inaperçue ; forte influence ibérique-grégorienne et ibérique-mauresque.
SIQUEIRA, José *	C'est un phénomène acoustique de la série harmonique. Influence ibérique – grégorienne admise.
SIQUEIRA, Baptista *	La contribution indigène a été marquante ; pas d'influence grégorienne ; processus autochtones et influence ibérique - mauresque.
SOLER, Luís	Influence ibérique-mauresque
SOUZA, José G. *	Influence indigène en raison du chant « nasal », avec l'élément africain ; dans les années 50, il affirme tout d'abord qu'il s'agit d'une influence ibérique-grégorienne, et ajoutera dix ans après : africaine, indigène, et aussi ibérique-grecque-grégorienne.
SUASSUNA, Ariano	Influence indigène dans la musique du « Sertão » du Nord-est du Brésil ; influence ibérique-mauresque et grégorienne.
*	D'après Ermelinda PAZ

Quadre 2 – Modes dans la musique brésilienne

Les compositeurs du mouvement Armorial composent très souvent dans les tons de Ré majeur et de La majeur. Pour eux, l'utilisation du plus grand mode avec la septième mineur et la quarte augmentée est très fréquente. Composer avec ce mode, ainsi qu'employer des accords altérés permet des changements qui n'aboutissent pas obligatoirement à des modulations. Cela évite l'utilisation de la sensible et se démarque des schémas classiques de la musique européenne (COSTA, 2004).

2.3 – LES PROTAGONISTES DE LA MUSIQUE ARMORIALE

2.3.1 - Les principaux groupes

Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (OACP)

Cet orchestre est fondé par le violoniste Cussy de Almeida, au Conservatoire de Musique de Pernambuco à Recife, suite à un concours public s'adressant aux musiciens, appuyé par l'approbation d'Ariano Suassuna.

Cet ensemble de cordes, proposé pour interpréter en particulier la redécouverte du baroque musical du Nordeste dans le Mouvement Armorial, a adopté le nom de ce dernier. Il véhiculait la marque d'une prise de conscience culturelle entièrement nouvelle, exprimant ainsi un aspect musical authentique brésilien, et constituant une reprise de continuité musicale historique.

Cet orchestre présentait un répertoire de la musique européenne, allant de la Renaissance à la découverte du Brésil. Il interprétait Villa-Lobos, Bach, et également le répertoire relié au mouvement Armorial. L'Orchestre Armorial, dont la structure suit la formation classique du genre d'ensembles de chambre, y compris pour la mise en œuvre du répertoire armorial approprié, intègre une session de percussion, qui varie selon la nature de chaque pièce. Les flûtes transversales sont incluses comme solistes dans la transfiguration érudite des « pifes », largement utilisés dans le Sertão du Nordeste.

Discographie :

- [1975] Orquestra Armorial
- [1975] Chamada
- [1976] Gavião
- [1989] Orquestra Armorial - Vol. 4
- [1992] Orquestra Armorial - Vol. 5
- [1994] Grande Missa Armorial - Capiba
- [1994] Orquestra Armorial

Quinteto Armorial

Le premier groupe de musique de chambre du Mouvement a été nommé Quintet Armorial en 1969, ayant comme paramètres ou référence le groupe populaire appelé *Terno*.

Dans le Nord-est, ce terme se réfère à différentes formations, selon l'Etat de la région. Dans l'Alagoas par exemple, un Terno de fifes ou Pifes (pífanos) remonte à la période coloniale, et est associé à la musique des esclaves africains, en symbiose avec des flûtes indigènes. Les Indiens Cambembes, liés à la tribu des Caetés, et très représentés dans la région, ont été considérés comme de grands joueurs de Pife. Le nom *cambembe* signifie « joueur de flûte ». À Pernambuco, le terme est habituellement utilisé pour désigner un groupe composé des "pífanos" et "rabecas".

Le travail de composition de la musique proprement armoriale a commencé en 1969, au sein d'un quintet créé par Ariano Suassuna, dont la structure était basée sur la formation du *Terno* de Mestre Ovídio (composé de deux pífanos et deux rabecas). Le Quintet va s'en inspirer et s'adapter en utilisant deux flûtes, un violon, un alto et une percussion – *zabumba* ou *alfaya*.

Il est intéressant d'observer qu'Ariano Suassuna n'a pas pensé à réaliser une instrumentation *ipsis litteris*, appréciée dans l'atelier de maître Ovide ou dans d'autres, et qui guide les premières décisions musicales du Mouvement Armorial. Par exemple, il n'a pas invité de violonistes pour étendre l'utilisation des instruments anciens originaux, et enseigner la rabeca aux jeunes générations. Nous constatons donc une sorte de transplantation d'instruments de musique dits « rustiques », s'appuyant sur une recherche mimétique de leurs sonorités tout aussi « rustiques », pour aboutir à un parallèle contemporaine.

En comparant différents univers d'interprétation, face à son organologie, nous présentons ici la position de Nikolaus Harnoncourt, qui élargit et clarifie la question. Il déclare en effet, qu'en ce qui concerne l'instrument, nous devons considérer certaines questions en donnant la bonne priorité, afin d'éviter des erreurs. Si les instruments historiques avaient été choisis pour des raisons purement musicales et non pour leur « authenticité » ou leur « historique », ou encore parce qu'ils semblaient intéressants, des centaines de milliers d'entre eux, soi-disant « anciens », ne seraient pas véritablement des instruments, bien que nommés ainsi, et ne pourraient jamais être mis sur le marché. Finalement, les instruments existent grâce à la capacité des musiciens à les exploiter. Harnoncourt considère que le musicien doit avant tout découvrir le mode d'expression de chaque époque, dans l'instrument avec lequel il arrive à s'exprimer. Pour revenir à la notion de priorité, si nous souhaitons placer la musique en premier plan, la question des

instruments demeurerait en bas de la liste hiérarchique des priorités. De ce fait, il est important, dans la mesure du possible, de réaliser la bonne diction et la bonne articulation de la musique en question. Le musicien finira par se rendre compte du moment où il lui sera nécessaire de choisir un autre instrument pour véhiculer son expression. Un groupe de musiciens qui utilise les instruments anciens dans cette démarche, aura non seulement une forme d'expression plus convaincante, mais découvrira aussi le langage plus facilement, qu'un groupe de musiciens jouant des instruments anciens dans un seul contexte de tendances. L'œuvre devra rester en premier plan. (HARNONCOURT, 1988).

Ce raisonnement est très utile pour comprendre l'exégèse des fondements de l'organologie armoriale et pour comprendre les arguments d'Ariano Suassuna. Ariano se dirige lui-même vers une musique vivante : aujourd'hui, les artistes et leurs instruments sont en plein essor, ce qui est révélateur du symbole héraldique lié à sa conception musicale.

Même si cela ne nie pas cette tradition, en particulier au Cariris et au Sertão du Nord-est, ce ne sont pas les *rabecas*, les pifes et leur répertoire, qui entrent en premier dans les salles de concert, pour penser et servir l'Armorial. Par conséquent, là est la question posée par Harnoncourt qui donne presque l'impression que la musique armoriale semble mettre la polémique sur l'instrumentation en arrière-plan.

Encore, aujourd'hui, ces musiciens ne sont pas désireux de véhiculer une plus grande authenticité dans leur interprétation : « - À partir de maintenant, je vais avoir besoin d'un instrument plus adapté et cohérent ». Nous pouvons alors penser que lors de la transplantation de l'articulation de cette musique originale, considérée comme un argument en faveur de l'émergence d'une nouvelle, il existait probablement une hiérarchie à respecter. Par ailleurs, si en effet, il y avait une telle transplantation, nous pouvons nous demander comment serait alors une telle musique sur des instruments originaux, et pourquoi les musiciens actuels ne l'envisagent pas.

Néanmoins, dans une certaine mesure, Suassuna n'était pas satisfait de cette adaptation. Il contestait le contraste entre le raffinement rustique issu des ajustements de différents mondes, ou d'arguments populaires, et une esthétique trop érudite. L'absence même de la Viola sertaneja sur la première formation était « déguisée » par le biais d'appels sporadiques faits au guitariste Henrique Annes, non par Ariano, mais par Cussy de Almeida et Jarbas Maciel, dans le but de maintenir la même idée. Il ne s'agissait pas ici d'un son original, mais plutôt d'un son approximatif (SUASSUNA, 2002) .

En 1970, Cussy de Almeida, à l'époque directeur du CPM (Conservatório Pernambucano de Música) a augmenté la taille du groupe, fondant "l'Orchestre de Chambre Armorial" (avec l'autorisation de Suassuna), dont les protagonistes étaient les membres du quintet d'origine. Peu à peu, Cussy a exercé une influence sur la performance, en ce qui concerne principalement l'ajustage au contact du violon, ce qui a provoqué de nombreuses fois la dissension. Nous nous appuyons ci-après sur les rapports de Suassuna (BARSA, 2015).

Après la création de l'Orchestre Armorial, le travail a été divisé : l'orchestre qui absorbait les membres du quintet fondé par Ariano Suassuna, a commencé à prendre en charge l'exécution des pièces. L'ordre pour les partitions est resté à la charge d'Ariano Suassuna, et il a continué à faire travailler les musiciens, à choisir ce qu'il jugeait bon et à rejeter ce qui ne lui semblait pas idéal pour refléter le mouvement armorial.

En 1970, Fernando Torres Barbosa, ayant un accès direct à Suassuna, le présente à Antônio José Madureira. Celui-ci l'avait impressionné avec une pièce de théâtre créée en 1970 au Théâtre Santa Izabel ; Barbosa s'associa immédiatement au « goût » d'Ariano et aux idées du Mouvement Armorial. Suassuna a rencontré le jeune Madureira et a reconnu son « talent extraordinaire » qui renforcera la nouvelle formation du Quintet Armorial.

A cette époque le groupe comptait déjà sur une instrumentation proche de celle des groupes originaires de la tradition. Ariano avait en effet invité des cantadores, afin d'enseigner la viola caipira à Madureira. Il a ensuite complété la formation du nouveau quintet avec Madureira (guitare sertaneja), Edilson Eulálio (guitare), Antônio Nóbrega (violon et rabeca), Jarbas Maciel (alto) et José Tavares Amorim (percussion), en ne conservant que deux membres de la formation initiale.

Il convient également de noter que très rapidement, la formation originale avec ses membres a été dissoute, ce qui suscite au moins deux conclusions ou des questions :

Si Ariano avait déjà pensé aux instruments originaux, pourquoi ne les a-t-il pas promus dès le début ?

Et, s'il a rapidement changé les membres du groupe et la perspective du travail, pourquoi s'est-il impliqué avec d'autres musiciens et leur formation ? Pourquoi a-t-il également défendu la symbiose des deux univers, classique et populaire, en faisant l'un des principaux arguments dans les principes du Mouvement ?

Les réponses sont dans la discussion sur le terrain de la technique et de la maîtrise des instruments, ainsi que sur la question d'interprétation elle-même, qui, depuis le début, a été soulevée à la fois par Jarbas Maciel et par Cussy de Almeida, lorsque l'analogie des possibilités expressives des outils dits primitifs et de ceux dits contemporains est apparue, compte tenu de la capacité des instrumentistes. Maciel a toujours affirmé qu'il était très difficile d'assimiler des instruments rustiques dans sa musique.

La première question concernait la justesse, qui s'est avérée problématique au moment de la jonction de ces mondes instrumentaux distincts.

Suassuna a répliqué à cet égard, alléguant que Maciel et d'autres musiciens pratiques, issus d'une formation classique, trouveraient dans cette musique une sonorité autre, exigeant un réglage ou une justesse inhabituelle, ce qui pouvait parfois engendrer une impression de problèmes de justesse.

En ce qui concerne la justesse - d'après le diapason standard -, le réglage d'instruments tels que la *rabeca*, la viola sertaneja, ou encore les chants originaires du Sertão, représentent des paramètres distincts de ceux pratiqués par les orchestres modernes.

De ce fait, l'appréciation du Maestro Harnoncourt nous semble lucide, lorsqu'il donne son avis sur la question du diapason-fréquence, et la hauteur du **La** (la note) courant. La hauteur absolue du diapason est une notion particulièrement importante pour les chanteurs et les instrumentistes. Il existe un certain nombre de textes anciens qui stipulent qu'en France, le diapason était plus haut ou plus bas que dans d'autres pays ; ou encore, que le diapason de l'église était supérieur ou inférieur à la norme de la musique dite « de chambre », selon les lieux où était exécutée la musique profane. La hauteur du diapason d'un orchestre, avec le passage du temps, aura tendance à être davantage plus haut. Cela peut être constaté par tous ceux qui viennent observer les différents diapasons d'orchestres. Une question également essentielle pour un musicien. Il y a des raisons à cela : dès qu'une harmonie est mal ajustée, l'oreille est automatiquement guidée par le son relativement plus élevé. La question d'un accordage unique n'a pas de réponse. D'après Harnoncourt, il n'existe pas un seul système naturel de réglage, valable pour tout le monde.

Il existerait un « système naturel unique et valable pour tous » si l'on s'appuyait sur l'accord de *rabequeiros* et *repentistas*, plus tolérant dans ses nuances micro-tonales, ainsi que sur les "complaintes" et les prières des processions des *Incelenças*. Mais pour certains

musiciens, en fonction de leur formation académique, cela représente un problème d'interprétation, quant à l'utilisation d'instruments modernes. La deuxième « impasse » serait le développement technique de ses instruments rustiques.

Jarbas Maciel comme Cussy de Almeida, dès le début du projet Armorial, ont tous deux divergé au sujet du manque d'expertise technique, de la capacité d'excellence dans leurs conceptions, les violonistes ayant un certain mépris des *rabequeiros*. Jarbas Maciel a décliné l'invitation à rejoindre le Quintet, affirmant que dans la nouvelle formation, les musiciens étaient d'un niveau inférieur par rapport à l'orchestre, et que cela empêcherait la fluidité des répétitions et le bon déroulement de l'interprétation elle-même.

En 1977, de nouveaux désaccords, en particulier avec Madureira, ont engendré la sortie d'Egildo Vieira du groupe. Celui-ci a été remplacé par Antonio Fernandes de Farias, surnommé Fernando Pintassilgo.

La critique des années 1970 a été expansive et largement consensuelle. La carrière du « Quinteto Armorial » demeure la plus expressive du Mouvement Armorial : « Meilleur album » en 1974, cité par la revue *VEJA* et par *Jornal do Brasil*. La même année, ils sont élus « meilleur ensemble instrumental » par l'Association Pauliste de Critiques d'Art. En 1976, *Jornal do Brasil* les consacre à nouveau.

En 1975, ils organisent une tournée de 23 concerts à travers le pays - « Série Alliance Française ». En 1976, ils participent au Festival Cosquin en Córdoba. En 1977, ils sont présents aux États-Unis et, l'année suivante, ils intègrent un cycle de présentation en Amérique latine.

Discographie :

[1974] *Do Romance ao Galope Nordestino*

[1976] *Aralume*

[1978] *Quinteto Armorial*

[1980] *Sete Flechas*

Quarteto Romançal

A la fin des années 1990, un travail lié au Quintet Armorial sera développé par le Quatuor Romançal, ayant pour directeur artistique, Antônio José Madureira, intégrant du Quintet Armorial.

Discographie :

[1997] *Ancestral*

[1999] *Tríptico: No reino da Ave dos Três Punhais*

Quinteto da Paraíba

Le Quintet de Paraíba, un groupe créé depuis près de trois décennies dans le Département de Musique de l'UFPB, est aujourd'hui l'un des plus célèbres groupes de musique de chambre au Brésil. Ensemble polyvalent interprétant de la musique de concert et de la musique populaire, le Quintet de Paraíba a enregistré 5 CD, ainsi que des enregistrements en partenariat avec de nombreux artistes et compositeurs (Shanghai, Chico César, Lénine, Sivuca, Virginea Rosa, Toninho Ferragutti, Antônio Nobrega). Il a également participé à la production de CD, de DVD, de bandes originales de films, de spectacles, de concerts et de tournées au Brésil et à l'étranger.

Le groupe, composé d'instrumentistes renommés de Paraíba, a été présenté par le label *Kuarup* (1995) : «L'une des meilleures surprises instrumentales au Brésil au cours des dernières années, un quintette à cordes avec la technique de la musique de chambre et le swing de la musique populaire ». Le Quintette de Paraíba a proposé de diffuser le travail des compositeurs brésiliens, mais c'est au Nord-est du Brésil qu'il a trouvé son inspiration la plus pure.

Ambassadeur de ce riche univers musical, ce groupe, qui est considéré comme étant le « sauveur » du Mouvement Armorial, a été encensé par des critiques spécialisés nationaux et internationaux. Le magazine londonien *The Strad*, a fait l'éloge du Quintette Paraíba pour ses thèmes particuliers, ainsi que les magazines *Gramophone*, *Classic Magazine FM*, *Répertoire* et *Diapason*. Au Brésil, le quintette est devenu connu du grand public grâce à des apparitions sur les chaînes de télévision Constantes Culture, Éducation, Sénac, Sénat et Globe. Sa participation à des concerts, ateliers et spectacles, ainsi que sa présence dans les plus importants festivals de musique du pays, ont également favorisé sa renommée. En 2007, le Quinteto da Paraíba a joué avec le chanteur et compositeur Chico César, lors de l'ouverture des Jeux panaméricains au stade Maracanã de Rio de Janeiro. Le groupe s'est déjà produit en Amérique du Sud (Chili, Argentine) et en Europe (Autriche, Belgique, France, Espagne, Italie, Hollande et Portugal). La chanson "*Martelo Anorna*" de

Lenine, arrangée par Xisto Medeiros et interprétée par Quinteto, a remporté le *Latin Grammy 2009*.

Discographies:

- [1996] *Música Armorial*
- [1998] *Armorial & Piazzolla*
- [2001] *A Pedra do Reino*
- [2002] *Capiba & Gonzagão*
- [2007] *Nau Capitânia de Itamaracá*

2.3.2 - Les compositeurs-musiciens

Le Mouvement Armorial peut compter avec la participation de grands musiciens et compositeurs de Pernambuco. La tentative de faire de la musique dans un concept armorial a été confrontée à des réactions différentes, du fait d'un environnement musical particulier : les difficultés d'intégration d'instruments rustiques traditionnels et populaires dans le langage savant, nécessitaient une recherche approfondie concernant la culture locale, la composition et la création de groupes capables de s'adapter à cette poursuite esthétique.

Cette évolution dans l'expression de la musique savante à Pernambouc, en particulier dans la phase *Experimental* du mouvement, n'a pas empêché le développement et la richesse créative de la musique armoriale.

César Guerra-Peixe (1914-1993), né à Rio de Janeiro, violoniste, chef d'orchestre et compositeur, est déjà très connu au Brésil quand il décide de s'installer à Recife dans les années 40. Il y mène sa recherche sur la musique du Nord-est du Brésil, en particulier sur le modalisme, très présent dans cette région. Réputé comme étant l'un des compositeurs les plus importants du Mouvement Armorial et de son processus de recherche et création – bien qu'il ne soit pas considéré « armorialiste », Guerra-Peixe laisse derrière lui une phase de sa carrière, pendant laquelle il s'est beaucoup investi dans le dodécaphonisme, mouvement qui défendait cette nouvelle esthétique, dite d'avant-garde, au Sud-est du Brésil. Il va se consacrer à une longue période d'apprentissage sur la réalité musicale de sa nouvelle vie à Recife, très motivé par la « nouveauté » du modalisme du Nord-est brésilien. Il contribuera au Mouvement Armorial en transmettant ses

connaissances sur l'harmonie, l'arrangement et la composition, à des compositeurs de Pernambouc tels que Clóvis Pereira, Capiba et Jarbas Maciel, ses disciples. Il travaillera également auprès d'Ariano Suassuna, dans l'investigation et l'étude des traditions populaires, sources d'une nouvelle esthétique présentée dans le Mouvement Armorial. Il composera des œuvres telles que *Galope*, et des arrangements musicaux en partenariat avec le compositeur Clóvis Pereira, dans *Mourão*, une des œuvres les plus connues de cette période.

Guerra-Peixe a déclaré que sa technique de composition et d'orchestration avait pu se développer grâce à la musique populaire et à la pratique des arrangements musicaux. À propos du modalisme et de la perception qu'il avait de son usage dans la musique du Nordeste, sa recherche était encore peu définie, pendant la période vécue à Recife. Mais sa contribution au Mouvement Armorial s'est avérée très importante.

Discographie :

- [1955] Jornada da Lapinha nº 1/Jornada da Lapinha nº 2 /Copacabana 78
- [1959] Chora na rampa / Chantecler 78
- [1960] Cidade Maravilhosa/Menina-moça Chantecler 78
- [1961] Vassourinhas / Chantecler 78
- [1962] Escuta, Levino/Quarta-feira de cinzas /Chantecler 78
- Sambas clássicos (S/D) / Chantecler LP
- [1977] Museu da Inconfidência. Orquestra Sinfônica Brasileira /Philips LP
- [1978] Sedução do norte / RGE/Fermata LP
- [1979] A retirada da Laguna. Orquestra Sinfônica Nacional, dirigé par le compositeur.
- [1996] Música de câmara / Rio Arte Digital CD
- [2007] Guerra-Peixe|Aguiar - Série Música Brasileira, Volume 7 /GLB CD
- [2007] Midori Maeshiro, piano /ABM Digital CD
- [2011] Eliane Tokeshi e Guida Borghoff - Guerra-Peixe: Ouvres pour violon et Piano YB Music CD

Antônio José Madureira (1949), chef d'orchestre, guitariste et compositeur, est né le 24 novembre 1949 à Macau, au Rio Grande do Norte, état de la Région Nord-est du Brésil. Petit fils du compositeur Tonheca Dantas, il a vécu, dès son enfance, entouré d'artistes liés à la culture du Nordeste. A 17 ans, il a déménagé à Recife où il a étudié la

guitare à l'École des Beaux-Arts. Il sera le pilier de la musique armoriale, fréquemment évoqué par Ariano Suassuna comme étant un artiste majeur dans la construction esthétique du mouvement. Avec son frère André Madureira, Antônio a créé le Ballet Populaire de Recife, qui est encore aujourd'hui un groupe de renommée internationale.

En 1970, il a rejoint le Mouvement Armorial. Puis, il a continué à diriger le Armorial Quintet. En 1974, sort le premier LP du groupe « *Romance de Minervina* », une interprétation et adaptation du roman de Pernambuco du même nom, probablement édité au XIXe siècle. En 1976, il compose *Aralume*, qui sera le titre du deuxième disque du Quintet Armorial. L'année suivante, il crée et dirige le Quatuor Romançal, composé d'un violon, d'un violoncelle, d'une guitare et d'une flûte. La même année, il enregistre à Oslo, Norvège, un LP *Romançal*. Il participe en tant que soliste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre, à plus de 40 chansons. En 1980, il produit un LP dans le "Vème Congrès national des joueurs de guitare" - Disc 1 - *Altos et des éclats*.

En 1986, il publie un LP indépendant, qui présentait, entre autres, la composition *Batucada*. En 1992, c'est la sortie de l'album *Brasilia : le roman de Nau Catarineta* et l'année suivante, celle de *Operetta Recife*. Dans ce dernier, il a joué, entre autres, les *Indios do Nordeste*, ainsi que *Poema de Natal*, *Chope*, *Ciranda*, *Dadivas do Amante* et *Bairro do Recife*, sur les versets du poète Pernambuco, Carlos Penna Filho.

En 1999, il lance le label Copacabana / CD EMI *Do romance ao galope nordestino sete-flecahs*. La même année, il fait les arrangements et compositions pour la *Revisitação dos Santos Reis*, un CD interprété par l'Orchestre Symphonique de Rio Grande do Norte, dans le cadre des célébrations du 400e anniversaire de la ville de Natal. Il réalise des productions musicales pour le cinéma, le théâtre et la danse. Il enregistre des chansons dans divers pays et est l'auteur d'ouvrages publiés par « Guitar Solo Californie », États-Unis. Ses chansons étaient enregistrées par le Quintet Armorial, par son frère, Antulio Madureira, par Cussy de Almeida, entre autres.

Antônio Madureira sera aussi le dirigeant de l'orchestre Romançal Brasileira, initié le 18 novembre 1975, au théâtre de Santa Isabel, à Recife. Cet orchestre représentera une nouvelle phase du Mouvement Armorial appelée *Romançal*, et marquera une étape très féconde pour la musique armoriale. L'orchestre a été créé à partir de la structure du Quintet Armorial. Dans cette formation, les instruments populaires tels que la *rabeca* et la *viola sertaneja*, seront davantage utilisés. En 1998, Antônio José Madureira lancera un autre

groupe du même nom – Romançal – avec une formation réduite, composée d’une guitare, d’un violon ou d’une *rabeca*, d’une flûte traversière et d’un violoncelle.

Discographie :

- [1999] *De la romance au galop sept flèches nord* / Copacabana / EMI • LP
- [1993] *Opérette Recife* / LP
- [1992] *Brasílica, le roman de Nau Catarineta* / LP
- [1986] *Antonio José Madureira* / Indépendant / LP
- [1977] *Romançal* /CD

Clóvis Pereira, né en 1932 à Caruaru, ville de l’Etat de Pernambouc, a décidé de vivre à Recife en s’y installant en 1950. Il y a étudié le piano avec Manuel Augusto⁵¹ et Josefina Aguiar⁵², au Conservatoire de Musique de l’Etat de Pernambouc et à l’Ecole de Beaux-Arts de la ville de Recife. Auprès du chef d’orchestre et compositeur César Guerra-Peixe, il a étudié l’harmonie, la composition et l’orchestration. Invité par Ariano Suassuna en 1969, il intégrera « l’équipe » de musiciens présents au concert de lancement du Mouvement Armorial, et il deviendra l’un des compositeurs les plus actifs du Mouvement. Musicien érudit grandement apprécié, il aura une carrière très dynamique et participera à divers réseaux musicaux internationaux, en particulier aux USA. Il est important de signaler que Clóvis Pereira a composé une Messe dans l’esthétique armoriale en 1990, *La grande Missa Nordestina*. Il va également se distinguer par son travail auprès du chef d’orchestre et violoniste Cussy de Almeida, à l’Orchestre Armorial de Câmara.

Discographie :

- [1958] *Ritmos Alucinantes* / Repertoire / LP
- [1961] *Gostoso de dançar* - Clóvis Pereira e Seu Conjunto /Caravelle /LP

⁵¹ Manoel Augusto, pianiste et professeur de piano des années 50, fondateur de plusieurs institutions qui favorisent le développement de l’enseignement et de la culture musicale à Pernambuco, comme la Société de Culture Musicale, l’École des Beaux-Arts et le Conservatoire de Pernambuco. Le pianiste était l’un des plus importants professeurs de piano à Recife, formant des étudiants qui ont été les fondateurs du cours de piano de l’Université Fédérale de Pernambuco (UFPE). Manoel Augusto dos Santos, a été le deuxième directeur du Conservatoire, en remplacement du maestro Ernani Braga, où il a officié de 1939 à 1966.

⁵² Josefina Aguiar (1937-2005) a été la première fille soliste à jouer au sein de l’orchestre Symphonique de Recife (OSR), à l’âge de 11 ans, et elle est considérée comme l’un des rares talents musicaux apparus dans les années 1940 à Pernambuco.

[1979] *Grande Missa Nordestina* - Orquestra de Clóvis Pereira et Coral da UFPB / Marcus Pereira / LP

Cussy de Almeida, violoniste, compositeur et chef d'orchestre, est né le 10 mars 1936, dans la ville de Macau au Rio Grande do Norte, état de la région Nord-est du Brésil, et est décédé à Recife le 23 juillet 2010. Enfant, il se révèle être un vrai prodige du violon et, à l'âge de 14 ans, il s'installe à Recife pour étudier avec le chef d'orchestre Vicente Fittipaldi. En 1958, il part à Paris, sur les conseils d'Heitor Villa-Lobos, et reste en Europe jusqu'en 1962. De retour au Brésil, il se dédie à l'enseignement du violon et commence un travail de recherche sur la musique du Nord-est et ses racines, en associant au baroque sacré, la thématique « folklorique ⁵³ » (populaire) urbaine de la région Sud-est du Brésil. Sollicité par Ariano Suassuna, il crée l'orchestre Armorial de Câmara, composé de musiciens de formation classique et érudite. Un concours de l'Etat sera organisé pour le recrutement des musiciens. A l'époque, l'objectif de cet orchestre était de jouer des pièces issues de la recherche musicale sur l'esthétique armoriale, et de faire des concerts du Mouvement Armorial au Brésil et à l'étranger.

Dans le Mouvement Armorial, Cussy de Almeida a réalisé plusieurs partenariats avec des compositeurs tels que Guerra-Peixe, Capiba et Clovis Pereira. Il a aussi composé une Messe armoriale inachevée, composée seulement du *Kyrie* et du *Gloria*, la *Missa Sertaneja* (enregistrée dans *Orquestra Armorial* vol. 5).

Discographie (*Idem* Discographie de l'Orquestra Armorial)

Jarbas Maciel est né à Recife en 1933. Il est considéré comme l'un des pionniers du Mouvement Armorial dans la musique. C'est lui qui a évoqué la question d'adéquation des instruments populaires et de leur justesse, quand ils étaient utilisés avec les instruments de tradition classique et érudite. *A Pedra do Reino (Chamada)*, composée dans les années 70, sera la plus connue de ses oeuvres pour le Mouvement Armorial. Il se disait nostalgique

⁵³ Ce terme est encore très utilisé à l'époque, pour identifier les traditions et expressions artistiques populaires.

de cette période, car il n'était pas en accord avec la voie entamée par le Mouvement à partir de 1975, dans la phase dite *Romançal*.

Discographie:

[1975] *Chamada* - Orquestra Armorial /LP /Orquestra Armorial

[1977] *Gavião* - Orquestra Armorial /LP /Orquestra Armorial

[1996] *Música Armorial* /CD /Quinteto da Paraíba

[1999] *Orquestra Sinfônica da Paraíba & Sivuca* /CD Sivuca/Orquestra Sinfônica da Paraíba

Danilo Guanais, compositeur, est né à São Paulo en 1965. Il a commencé ses études musicales à l'EMUFRN - Ecole de Musique de l'Université Fédérale de Rio Grande do Norte. Instrumentiste, il se découvrit une vocation pour la composition. En 1996, il a composé et enregistré sa *Missa de Alcaçus*, dont la partition sera publiée en 2013. La *Missa de Alcaçus* sera présentée en 2017, au Théâtre du Carnegie Hall à New-York, dans le cadre des commémorations des 20 ans de l'œuvre, événement marquant dans l'histoire de la musique brésilienne et de l'esthétique armoriale. Danilo Guanais est l'auteur de nombreux ouvrages pour la musique de chambre, vocale et d'orchestre, et son travail est souvent présenté au Brésil comme à l'étranger. Il est également consacré pour ses compositions de bandes sonores pour les spectacles (lauréat du prix « Hangar de Trajetoria Musical » en 2016 au Brésil). Depuis 2004, il enseigne la discipline *Langage et Structuration Musicale* à l'EMUFRN, où il développe sa musique qui est essentiellement tonale mais armoriale, car elle est riche d'éléments de la culture populaire. En effet, il préfère ne pas élaborer ou créer selon une forme établie, mais à partir d'idées mélodiques et harmoniques qui se croisent.

Discographie :

[1996] Madrigal da UFRN e Orquestra – Missa / Danilo Guanais

Les musiciens et groupes figurant dans ce chapitre ont été choisis pour l'importance de leur rôle dans le développement de la musique armoriale. Des groupes comme le *Quinteto Armorial*, l'*Orchestre Armorial de Câmara*, ont rempli leur mission, lorsqu'ils ont intégré une musique armoriale dépouillée de l'esprit de la culture du Nordeste.

2.3.3 - Les principaux instruments

Rabeca (ou « Viola de arco »)



C'est un instrument d'origine arabe, introduit dans la péninsule ibérique à l'époque de son occupation, résultat du mélange avec les violons et violas du Nord de l'Europe, qui a pris la forme d'un violon. Mais nous trouverons le rebec, qui est une petite vièle, dans le monde occidental, à partir de la fin du XIII^e siècle. Son origine orientale est attestée et il s'approche davantage du modèle utilisé dans la musique traditionnelle au Brésil appelé rabeca. La rabeca émet un son rugueux et riche en harmoniques. Ses notes cachées (notes « ocultas » d'après Antônio Nobrega) provoquent un son nasillard typique, commenté par certains théoriciens de la musique brésilienne.

L'introduction du *rebec*, instrument populaire utilisé du XIII^e au XVI^e siècle en Europe occidentale, a coïncidé avec la conquête arabe de la péninsule ibérique. Il existe cependant des preuves de l'existence d'instruments à archet dès le IX^e siècle, en Europe orientale. Au IX^e siècle, la lyre byzantine sera considérée comme l'instrument typique utilisé par les Byzantins, et l'équivalent de la « *rebab* » arabe. Le nom français « rebec » est né au XV^e siècle. Il a été modifié de façon inexplicable au XIII^e siècle, issu de l'ancien français *ribabe*, et deviendra *rebab*.

⁵⁴ <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosestetico/movimento-armorial>

Le rebec a été adopté comme instrument clé dans la musique classique arabe : au Maroc, il a été utilisé dans la tradition de la musique arabo-andalouse, maintenue par les descendants des musulmans qui ont quitté l'Espagne en tant que réfugiés. Le rebec a été désigné par ce nom au début du XIV^e siècle, mais un instrument similaire, habituellement dénommé *braccio da lira* (bras de lyre), avait été joué dès le IX^e siècle.

Un trait particulier du rebec réside dans le corps de l'instrument, lequel est sculpté à partir d'une pièce de bois massif, ce qui le distingue des vièles et violes de Gambas, pratiquées à la Renaissance. Le rebec est également resté en usage dans la musique populaire, en particulier dans l'Europe de l'Est et l'Espagne. La Noubat, un genre de musique de l'Afrique du Nord, utilise souvent le rebec.

Le nom « rabeca » est la forme latine du nom original qui lui, est d'origine arabe – Rabale (Rabâb). Le rabâb est un instrument Afghan utilisant des cordes sympathiques, comme le sitar et le sarode indiens, qui ne sont pas jouées, mais résonnent en harmonie avec les cordes de jeu. Le rebec ou *rabeca* est un instrument similaire au violon. Son corps est fabriqué avec du bois très rudimentaire. Ses quatre cordes, fabriquées avec des tripes d'animaux, sont accordées par quintes – mi, la, ré et sol. Son arche est constituée de crin de cheval ou d'un autre animal, et graissée dans le brai.⁵⁵

La rabeca est composée d'environ 48 parties, dont certaines sont essentielles à retenir :

- Le caramujo
- La caravelha (ou cravelha)
- La pestana
- Le braço et sub-braço
- L'Alma (ou « S » o furo que da o som – « Le trou que donne le son »)
- Le Cavalete et le Contra cavalete (rebequinho de cerne ou canela)
- Le Valente et le Supporte du Valente
- L'Arco de Canela ou Pitaguara
- Les cordes de timbopeva (cipó)

⁵⁵ Résine jaunâtre, encore appelée galipot, brai sec ou colophane, obtenue par la distillation de la térébenthine, servant à frotter les archets des instruments à corde, et entrant dans la préparation d'onguents et d'emplâtres. Ou Brai : Résidu de la distillation des goudrons de houille, de bois, de pétrole. Brai liquide, sec ; enduire de brai (DUVAL, 1959).

Pífanos



Le nom « pífano » (ou « fifre », ou « pife », en français) tient son origine de l'italien : c'est un instrument de musique à vent, au timbre très aigu, utilisé dans la fanfare militaire. Dans le contexte de la musique traditionnelle, le « pífano » est une flûte fabriquée en bambou ou en métal, sans clés, comportant six orifices, et jouée en position verticale ou transversale. Le son est aigu et perçant.

Le « pife » brésilien, connu régionalement sous le nom de « pífano », est une adaptation d'influence indienne.

Fait de bambous comme les flûtes des indiens, le pífano brésilien est utilisé pour les cérémonies et les fêtes religieuses.

Le « pífano » est un instrument traditionnel du Nord-est du Brésil. La transmission de la culture de cet instrument était faite par la tradition orale - à la fois la fabrication et le répertoire - Sa pratique s'effectue habituellement sans partitions dans les manifestations populaires, "jouée à l'oreille", mais peuvent aussi se trouver en partition.

Au Nordeste, on trouve encore les « Bandas de Pífanos » traditionnelles, telle que "Esquentá-Mulher" (chauffer la femme), composées de deux « pífanos », généralement

⁵⁶ <http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/fotos-do-instrumento-pifano.html>

accompagnés d'une zabumba, d'une caisse claire et d'une grosse caisse, ou seulement une d'une grosse caisse.

Les peuples d'origines amérindiennes du Brésil fabriquent encore des flûtes en bambou. C'est le cas chez les indiens Amondauas, Cariris, Guaraní et Fulniô. Les pifes existent également dans d'autres pays, composés des mêmes outils ou très similaires.

Segundo João do Pifano, « pifeiro » (celui qui joue du pífano), est très connu à Caruaru, ville de Pernambouc. Selon lui, le son du pífano est inspiré des sons de la forêt. Il est venu de la culture indienne et est transmis de génération en génération.

Cependant, comme toute manifestation culturelle du Brésil, la culture pife est le résultat de l'influence de diverses cultures. Les flûtes des natifs se sont adaptées à l'arrivée de la musique européenne, et ont commencé à être fabriquées avec les mêmes trous que ceux des fifres de fanfares militaires en Europe.

Plus tard, des bandes de fifres au Brésil ont commencé à répandre l'influence africaine, en adoptant un son plus percutant.

Ces traditions ont été intégrées à l'intérieur des terres du Brésil et à leur culture. Le pife ou pífano, est ainsi devenu un instrument commun, utilisé pour animer toute fête, y compris les événements sacrés, telles que les neuvaines.

Des festivals et des musiques faites pour ce type de fanfares ou petits groupes de « pifeiros » sont aujourd'hui, avec d'autres événements, l'embryon de genres musicaux liés au "forró"⁵⁷.

Il est à noter, cependant, que l'utilisation des trous du "pife" brésilien est inspirée des instruments venus de l'Europe médiévale, jusqu'à devenir au Brésil la norme technique pour la fabrication de flûtes populaires. Les indiens brésiliens avaient aussi, bien avant l'arrivée des européens au Brésil, des instruments semblables au pife.

Les « Bandas de Pífanos » sont connues, en fonction de la région, sous les noms de "Carapeba", "Cabaçal" ou "Esquentá-Muié". Ces groupes sont caractéristiques de la culture

⁵⁷ Baile populaire au Nordeste, le Forró est une musique traditionnelle de la région Nord-est du Brésil. C'est aussi le nom de la danse qui l'accompagne.

du Nordeste, et sont représentés dans les arts figuratifs typiques et les xylogravures locales, thèmes très utilisés dans l'art armorial. La tradition s'étend également hors du Nordeste, comme dans l'état de Goiás, par exemple.

La formation la plus courante utilise la zabumba (ou caisse claire, ou alfaya), les plaques, et deux pifes communément en tierces. Cet intervalle semble être davantage un héritage des autochtones (indiens) et d'autres pays d'Amérique du Sud, comme le Paraguay. Cela est également constaté pour ce qui est de la distance tonale des tierces, dans les voix de la musique "caipira". Sont également utilisés dans la formation typique de forró pé-de-serra : l'accordéon, le triangle, la grosse caisse et le "pífanos.

Zabumba (zambumba ou alfaya)



58

Le *zabumba* est un instrument de percussion d'origine africaine, caractéristique de la région du Nord-est brésilien, utilisé dans plusieurs genres ou styles musicaux comme le forró, le coco, le xaxado ou le xote.

Le *zabumba* est un tambour de moyenne à grande dimension, confectionné de planches de bois collées, au format de tonneau cylindrique. Il possède deux membranes en cuir ou en matériau synthétique, qui produisent des sons grave et médium, mais indéterminés. De sonorité grave, il est joué et frappé par deux baguettes: l'une frappe la

⁵⁸ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfaia>

peau supérieure et crée un son grave, tandis que la peau inférieure est frappée par une baguette longue et fine qui donne une sonorité plus aiguë.

C'est une « grosse caisse » d'environ 60 centimètres de diamètre, ayant une coquille en bois de 25 à 38 centimètres. Elle est jouée avec un bâton couvert de cuir dans la main droite et un bâton mince joué sur la jante de la main gauche. En jouant des coups d'arrêts et ensuite un coup ouvert, l'instrumentiste peut effectuer un pas mélodique, simulé par une basse d'alternance tonique et dominante. Le bâton sur la jante joue le motif de verrouillage, pour créer un effet sur de multiples timbres.

La musique armoriale va donc restaurer, réinterpréter et divulguer une culture musicale archaïque du Sertão ; cette musique représente la fusion entre la musique ibérique apportée par la colonisation et les mélodies primitives des autochtones. Elle sera plus tard additionnée du chant grégorien, introduit par les missionnaires pendant la période coloniale. Selon Ariano Suassuna, ces influences prédisposaient la musique du Sertão au classicisme, non pas d'un point de vue historique, mais dans l'esprit d'austérité, de simplicité et de rigidité du tempérament de l'homme du Sertão. Celui-ci étant déjà caractérisé comme intériorisé et sévère, il en résulte une forme pure et profonde des créations nées de la tradition.

Ces aspects ont été assimilés par les savants musiciens au fur et à mesure que le Mouvement Armorial se développait, et que cette esthétique était mieux intégrée dans l'esprit de ces artistes. Aujourd'hui, on peut dire que cette esthétique est présente dans la création musicale érudite des compositeurs, des artistes émergents de cette nouvelle génération du Nordeste et d'autres régions.



59

(Marimbau)



(Berimbau)

60

La nomenclature de cet instrument, sa confection et ses matériaux, varient d'une région à l'autre. Le marimbau est d'origine africaine, et son adaptation au contexte musical du Nordeste est attribuée à l'artisan de la région, João Batista de Lima. Comme son nom l'indique, le marimbau désigne une fusion des instruments berimbau et marimba. Cet instrument joué par les autochtones des tribus de l'État de São Paulo, est composé d'un arc de flèches appuyé sur l'épaule avec la main gauche du joueur, touché avec une baguette à la main droite. En touchant la corde avec ses dents et ses lèvres, le musicien obtient deux notes (toniques et dominantes). La bouche servant de caisse de résonance, le marimbau émet alors une sorte de bourdonnement mélodique. Il est important de distinguer le marimbau du marimba, ce dernier étant un instrument tempéré, similaire au xylophone. Le marimbau armorial est composé d'une structure en bois en forme de boîte de résonance, supportée par des tréteaux, et possède deux cordes accordées en octaves.

⁵⁹<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentoseseticos/movimento-armorial>

⁶⁰ <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Flista.mercadolivre.com.br%2Finstrumentos-musicais%2Fberimbau-instrument>,

Il est touché par un bâton qui, en percutant les cordes, produira des notes données par l'autre main à l'aide d'un verre cylindrique. L'instrumentiste le soutient sur ses genoux en position horizontale.

On trouve également d'autres variations de cet instrument, telles que la version avec 20 cordes tirées et tendues sur des tréteaux, sur des canettes ou sur des gourdes (des bidons), qui servent de boîte de résonance aux deux extrémités d'une planche horizontale.

Le *berimbau de lata* (bidon), une autre version jouée par Antúlio Madureira, est composée d'un fil fixé sur les extrémités à deux boîtes de conserve, elles-mêmes clouées sur une planche en bois, et qui servent de chevalet pour le fil comme de boîte de résonance. Il est très courant de trouver dans les documents des XVIIIe et XIXe siècles, une certaine variété des nomenclatures de ces deux instruments. Certains folkloristes donneront d'autres noms tels que : *urucungo*, *orucungo*, *berimbau-de-barriga*, *gobo*, *mutungo*, etc. Le marimbau est un des instruments le plus caractéristique de la musique armoriale. De par son timbre rugueux, et la capacité de l'une de ses cordes à jouer presque tout le temps la note fondamentale du ton, comme note de pédale, le marimbau permet à l'interprète (sans enlever le verre de la corde), la production de notes à effets percutants.

Lorsque l'instrument est joué dans un ensemble, il sera accordé en ré, comme le *pífano*. C'est un instrument dont les cordes ne sont ni pincées ni frottées, mais percussives, et dont le timbre est rustique.

A viola Sertaneja



Héritée des Portugais pendant la période coloniale, la viole est arrivée au Brésil sous la forme de *vihuela*, de la famille du luth, qui, à son tour, a été introduite en Europe par les Arabes. Cet instrument se développera en Espagne jusqu'à son arrivée au Brésil, sous une forme plus proche de la guitare actuelle.

Souvent, la désignation de cette guitare brésilienne varie en fonction des régions : *viola sertaneja* concernant le Nordeste du Brésil, et *viola caipira* lorsqu'il s'agit des régions Centre et Sud du pays.

Dans la plupart des violas, les cordes sont en métal, mais nous trouvons aussi l'utilisation de tripes d'animaux, même si cela n'est plus très courant. L'emploi de cordes en nylon est plus souvent adopté. La *rabeca* et la viola sont les instruments les plus fréquemment joués par le chanteur *sertanejo*.

La viola est un instrument à cordes comportant une boîte de résonance et un bras légèrement plus petit que celui de la guitare. Le corps de l'instrument est ceinturé, tout comme celui de la *vihuela* et de la guitare acoustique. Il contient dix cordes regroupées par paires.

Certains instruments initialement utilisés par les compositeurs armoriaux devaient s'acclimater au type de musique qu'ils servaient désormais.

Cette adaptation passait soit par l'interprétation, soit par la recherche d'un instrument correspondant sur les terres brésiliennes.

⁶¹ <https://br.pinterest.com/thiagosantiagof/viola-caipira/>

Les musiciens armoriaux ont utilisé la transposition technique entre les instruments, en adaptant et en établissant des corrélations des timbres entre eux, dans l'intention de caractériser au niveau national le ton déterminé de l'instrument, dès lors que celui-ci s'insérerait dans une composition de contexte national, ou plus précisément de *sertanejo*.

La façon de jouer propre aux chanteurs du Nordeste s'ajoute à la technique instrumentale déjà utilisée par les musiciens de formation érudite.

Ces musiciens et compositeurs ont, dès le début, expérimenté divers dispositifs, en vue de la concrétisation de cette musique savante du Nordeste. Ils ont par exemple monté un orchestre mixte, composé d'instruments populaires et symphoniques, et ont transposé la technique des uns et des autres, structurant l'orchestre sur des modèles de groupes populaires.

Des artistes tels qu'Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015), ex-flûtiste du Quintet Armorial, Antúlio Madureira, frère d'Antônio Madureira, et Egildo Vieira ont, dans leurs œuvres, proposé la création d'instruments dans l'objectif d'interpréter de la musique armoriale.

Egildo Vieira do Nascimento, à son tour, a recréé des instruments tels que le violon, le violoncelle et la contrebasse, à l'aide de matériaux tels que les gourdes (*cabaças*) ou le bambou. Il a également présenté une sorte de balle de violon.

Dans le cas d'Antúlio Madureira, une scie sera utilisée dans un spectacle pour interpréter la Bachiana n° 5 de Villa-Lobos. La *kabbale*, créée à partir du marimbau, possède un plus grand nombre de cordes et est jouée de manière semblable, mais de façon doigtée et non, percutante. Le *marimbaça*, quant à lui, est une sorte d'amalgame entre le violoncelle et le marimbau. Cet instrument, utilisé par l'Orchestra Armorial, sera appelé *bericelo* par Cussy de Almeida.

Le Mouvement Armorial a réussi à jouer un rôle original dans la culture brésilienne grâce à la rencontre de différents artistes portés par le même objectif.

Au sein de différentes générations, peintres, poètes, graveurs, musiciens, écrivains, potiers, danseurs et hommes de théâtre, ont présenté leurs propositions liées aux postulats centraux créés par Ariano Suassuna pour nourrir le Mouvement.

Le processus de résistance du Mouvement perdure, non seulement à travers ces artistes et leurs œuvres, mais également face aux critiques, toujours actuelles, qui s'élèvent contre le Mouvement, son mentor intellectuel, ou encore ses représentants.

Les adeptes du Mouvement Armorial poursuivent le vaste projet élaboré par Ariano Suassuna. L'une de ces critiques concerne la création artistique armoriale, et la qualifie d'activité « intellectuelle », destinée à une élite.

Malgré toutes les reconnaissances et les succès obtenus par le Mouvement Armorial, les critiques soulevées révéleraient différents angles à discuter. L'une des questions concerne la posture du Mouvement comme exemple la « non-vulgarisation » et le processus de dé-caractérisation, d'une part, conservent, d'autre part, devenant un art considéré essentiellement élitiste.

Depuis l'annonce officielle du Mouvement Armorial, il y a près de quatre décennies, la musique proposée a évolué de manière dynamique, ainsi que toute manifestation artistique liée à ce Mouvement.

L'intention de sauvegarder les racines de la musique populaire reste cependant présente, non seulement dans le travail de groupes armoriaux en activité, mais également dans celui de plusieurs groupes de musiques populaires, influencés par le Mouvement.

Nous pouvons constater des changements et améliorations dans l'instrumentation utilisée, la conception de pièces et la formation de groupes, du début des années 70 au milieu des années 80. La musique armoriale s'est transformée naturellement, entre les productions de l'Orchestra Armorial et celles du Quinteto Armorial, jusqu'à celles proposées par des groupes tels que Quinteto da Paraíba, Quarteto Romançal, entre autres.

Deuxième Partie

Chapitre 3 : Capiba, l'homme et le musicien

3.1 – Lourenço da Fonseca Barbosa

3.2 – La voix de Capiba

3.3 – Capiba et Ariano Suassuna

Chapitre 4 : Capiba, un parcours artistique singulier

4.1 – Chansons, frevos et carnaval

4.2 – Capiba et la Musique armoriale

A – Sem lei nem Rei – œuvre instrumentale

CHAPITRE 3 : CAPIBA, L'HOMME ET LE MUSICIEN

Lourenço da Fonseca Barbosa, plus communément connu sur le nom de « Capiba », est un compositeur et instrumentiste né à Surubim, dans l'état de Pernambouc, le 28 octobre 1904. Le 31 décembre 1997, après une longue maladie, il décède, à l'âge de 93 ans.

Tout petit, on le surnommait volontiers « Capiba », ce qui signifie « petit âne » dans le Brésil du Nord-Est. Ce surnom lui fut sans doute donné en référence à son propre grand père, lui aussi réputé pour sa petite taille et son grand entêtement. Le père de Capiba, Atanasio Severino de Souza Barbosa était lui-même chef d'orchestre, compositeur, chanteur, de même que directeur de quelques groupes de musique. Sa femme et lui eurent treize enfants, tous élevés dans un univers musical.

Capiba a, très jeune, su lire la musique et il était « très intime » avec plusieurs instruments à vent. Sa capacité d'structuration d'un discours musical provient des enseignements de son père. La musique faisait partie de la vie quotidienne de la famille. Les onze enfants de Severino Atanásio ont tous pratiqué un instrument. Le fils aîné, Sebastian, joué de la clarinette et composé, mais il a choisi de poursuivre une carrière dans le commerce, mort à 39 ans, c'est à son hommage que Capiba écrit son premier Frevo, *É de amargar*, pour le carnaval de 1934, morceau qui est devenu le Frevo le plus souvent joué de l'Histoire de l'État Pernambouc. C'est par là que commence sa passion pour la composition des Frevos. Toute sa vie, Capiba se consacre à ce genre musical il deviendra la référence de l'Histoire du Frevo.

É DE AMARGAR

É de Amargar

Eu bem sabia que esse amor um dia

Também tinha seu fim

Essa vida vida é mesmo assim

Não penses que estou triste

Nem que vou chorar

Eu vou cair no frevo que é de amargar.

Eu já arranjei outra morena bonita

Anda bem vestida, cheia de laço de fita

*Gosta de mim com toda emoção
E já se diz a dona do meu coração.
Eu bem sabia que esse amor um dia
Também tinha seu fim
Essa vida vida é mesmo assim
Não penses que estou triste
Nem que vou chorar
Eu vou cair no frevo que é de amargar.
Minha morena sempre diz, quando me vê
- Gosto de você, não sei como e porque [...]*

Puis vint José Mariano, né en 1896 et mort en 1968, plus connu sous le nom de Marambá, auteur de plusieurs frevos, et qui a enregistré l'hymne de Pernambuco, *Carnaval Evoé*. Severino, né en 1897, était également musicien : il jouait du piston dans le groupe familial et a écrit des compositions pour violon. Mary et Lia jouaient de la flûte. John était un tromboniste. Manoel mourut encor enfant. Pedro jouait du trombone et du tuba. Josefa, elle, jouait du piano, tandis qu'Antonio jouait du cor. Antonio délaissa l'instrument pour se consacrer à la médecine et semblait-il devenu un médecin très célèbre de Camocim de São Felix, dans l'État de Pernambuco. Tereza jouait du violon et Ana est morte enfant. Hermann, le plus jeune des frères, devint un compositeur et chef de chœur prestigieux à Campina Grande, dans l'État de Paraíba.



Illustration n° 2 - Tableau 1 Orchestre Santa Cecilia composé par la famille de Capiba, ici avec l'alto⁶²

Adolescent, Capiba aimait jouer du piano ; il eut l'opportunité de remplacer sa sœur Josefa en qualité de pianiste au Cine Fox Campina Grande (Rappelons que c'était l'époque du cinéma muet).

De cette première expérience, naquit chez Capiba son amour inconditionnel pour la musique, même s'il partageait toute fois avec une autre passion, le football : Capiba joua à deux équipes professionnelles de Campina Grande, l'Amérique et le Campinense Club.

Plus tard, en 1924, ses parents l'envoient à la capitale de Paraíba, pour y poursuivre ses ⁶³études secondaires. La même année, malgré l'opposition de ses parents, il publie sa première composition : la valse *Meu Destino*⁶⁴.

Vers 1930, il réalise son premier enregistrement, produit par la maison de disques EDISON. Il s'agit d'une samba intitulée *Não Quero Mais* et interprétée par Francisco Alves, Capiba utilisait alors différents pseudonymes (José Pato, Pé-de-Pato et Joca da Beleza). Aux alentours de 1934, alors qu'il vit à Recife, Capiba devient connu en tant que compositeur de Frevo et obtient sa consécration dans le genre.

Bien que Capiba soit rapidement devenu l'un des compositeurs les plus importants du Nordeste et présent dans tous les carnivals depuis 1934, il ne vivait pas, à l'époque, de

⁶² Archives privé : Julie Cassia Cavalcante Correia da Silva.

⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=_9RRxPbuhKM

⁶⁴ Valse lente, Editeur Compassi & Camin, São Paulo, 1924.

sa musique. Ce sont sa formation, ses études de droit, son emploi à la Banque do Brasil et la rente de sa retraite qui lui assuraient de quoi vivre. Il assumait son travail, car sa priorité était de faire connaître ses chansons au public. Parfois, la question de sa rémunération était un sujet embarrassant.

Capiba est sans aucun doute l'un des compositeurs brésiliens les plus complets. Il est l'auteur consacré de quelques-unes des plus belles chansons de la musique populaire brésilienne, défenseur permanent du célèbre carnaval de Pernambuco, membre du groupe fermé des musiciens les plus fertiles et les plus érudits. Capiba a composé une grande quantité de valse, *maracatus*, musiques pour le cinéma et le théâtre, *sambas-canções*, choros, *baiões*, messe, *frevos-de-rua*, *frevos-de-bloco* ...

Et c'est dans le Frevo que Capiba montre sa richesse artistique : le compositeur populaire qui recherche l'inspiration dans les dictons, dans les tendances et les comportements de son époque, a vite rendu au public, principalement sous la forme de Frevo. Il aborde ainsi une infinité de sujets qui révèlent chaque année l'esprit créatif du compositeur provincial et régional. Capiba s'est formé au sein des bandes de musique de l'intérieur et dans les écoles du Frevos de la rue, en se perfectionnant avec le maestro Guerra Peixe. Capiba est la meilleure "cartographie" musicale de sa région.

3.1 – LOURENÇO DA FONSECA BARBOSA ET LE NORDESTE

Tout comme Ariano Suassuna dans sa relation avec la terre et les villes (Taperoá, Campina Grande et Joao Pessoa), Capiba exprime dans son histoire personnelle un lien très fort avec la ville de *Surubim*. Comme beaucoup d'autres municipalités du Nord-est qui ont émergé au milieu du XIXe siècle, Surubim est née et s'est développée suite à l'arrivée de grands troupeaux chassés des fermes du centre de São Francisco. Le but était d'alimenter les zones occupées par les maîtres et les esclaves œuvrant à la monoculture de la canne à sucre.⁶⁵

Selon les documents officiels, Lourenço Ramos da Costa a fondé un élevage en 1864, en construisant une maison de prière, dont le premier chapelain était le prêtre portugais Antônio Alves da Silva. Le 6 juillet 1881, la loi provinciale n ° 1565 crée la paroisse de *São José do Surubim*, affiliée à la paroisse de *Bom Jardim*, lui donnant déjà l'autonomie de la ville sous le nom de *Surubim* (BARBOSA, 1985).

Laurenço Ramos da Costa est le premier gardien de troupeau des vaches installé dans cette zone. Il a commencé avec un corral vers 1864, qui est rapidement devenu une ferme. Les bovins de sa ferme furent remarqués par leur taille, leur couleur et leur cuir comportant des tâches sombres. Ceux-ci étant guidés vers les berges de la rivière *São Francisco*, la population a alors comparu les bovins avec les poissons *surubis* de ce fleuve. Pour cette raison, le lieu sera appelé *Surubim* (BARBOSA, 1985).

C'est une tradition assez courante au Nordeste, où les animaux et les lieux portent des noms de poissons, car ces derniers attirent la chance et l'eau de pluie dans cette région très aride. De cette façon, *Surubim* vivrait souveraine et prospère. Capiba raconte quelques anecdotes concernant cette ferme, qui au début, s'appelait Fazenda São José de *Surubim*, et qui serait plus tard la zone qui donnerait naissance à la ville aujourd'hui appelée *Surubim*. Certaines histoires liées à la ferme seront même racontées dans la littérature de "*cordel*", la

⁶⁵ Illustration – Tableau - Chez Capiba - Surubim - PE - Brésil - août 2014 / Tableau de Capiba - photo Julie Cássia Cavalcante Correia da Silva

plus célèbre relatant les attaques d'un félin qui sera présent dans les toiles peintes par Capiba, lorsqu'il tentera de se lancer dans les arts plastiques.

Pour Capiba, l'histoire de l'once est véridique, et il a lui-même immortalisé l'animal dans l'un de ses tableaux, comme on le voit sur l'illustration : l'*Onça Caetana*". La narration de cet animal et de sa chasse, bénéficiera aussi du témoignage indispensable d'Ariano Suassuna, qui était également un grand chasseur de Taperoá.

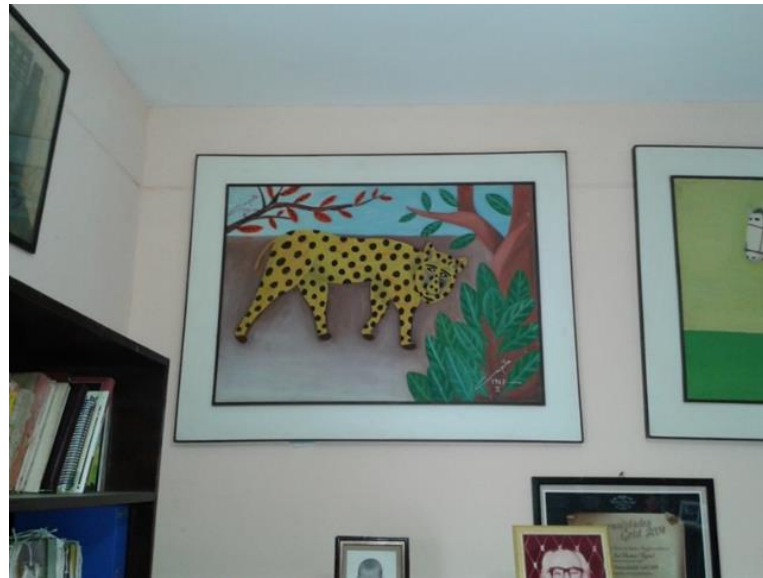


Illustration 3 - Tableau de Capiba

La ferme devint une ville mouvementée, affiliée à la paroisse de Bom Conselho, et pouvait déjà compter sur sa bande de musique et sa chapelle. À ce moment-là, un jeune musicien chef d'orchestre sera embauché. Severino Atanasio de Souza Barbosa, arrangeur, professeur de musique, ténor d'église, clarinettiste et violoniste, était déjà connu. Il avait dirigé des groupes de musique dans les villes les plus prospères de la région, et était marié à une jeune femme de *Surubim*, fille du vieux Capiba (grand-père de Capiba), devenue Mme Maria Digna da Fonseca Barbosa.

3. 1. 1 – Une famille de musiciens

Severino Atanasio, le père de Capiba, aura une réelle ascendance en tant que maître de bandes de musique dans cette région. Il sera un excellent exemple du rôle de ces groupes du début du XXe siècle dans le Nord-Est, conçus pour développer et restituer la musique populaire auprès du peuple, à travers diverses manifestations. Severino Atansio était aussi très compétent en qualité de meneur de groupes lors des fêtes profanes, comme religieuses.

La municipalité de Surubim était alors célèbre pour ses rodéos et ses deux parents éloignés et célèbres : Abelardo Barbosa, connu sous le nom de Chacrinha, animateur de programmes télévisés au Brésil dans les années 70 et 80, et Lourenço da Fonseca Barbosa, le Capiba. La ville de Surubim accueille un petit musée exposant le parcours artistique de Chacrinha ; la veuve de Capiba, Zezita Barbosa, a déménagé de Recife vers Surubim pour monter le projet de création d'un musée Capiba, sans succès. Aujourd'hui, elle dirige une association avec très peu de moyens, dans le but d'entretenir la collection du compositeur.

Son travail rencontrait un grand succès, mais il n'y avait pas de terrain pour accueillir une famille de musiciens et assurer sa survie. Lourenço da Fonseca Barbosa, le Capiba, est né le 28 octobre 1904 dans ce climat de difficultés financières. Six ans plus tard, la famille décide de s'installer à Recife, la capitale de l'État de Pernambuco.

Avant même d'avoir appris à lire, Capiba lisait les notes de musique et jouait de divers instruments comme la clarinette, tous enseignés par son père. Le passage rapide à Recife aura lieu entre 1907 et 1911, car le changement de capitale n'a pas résolu les problèmes de la vie précaire. Le père était très sévère quand il s'agissait d'éveiller chez ses enfants le goût de la musique. Les deux enfants les plus âgés, ont étudié à *l'Instituto Pernambucano*, avec le professeur Cândido Duarte, qui croyait en leur avenir artistique. Mais la famille décide de retourner vivre à la campagne, espérant trouver plus de travail. À Recife, le père de Capiba fabriquait des sacs en cuir de toutes sortes, ses fils aînés travaillaient comme tailleurs, et les jeunes filles s'occupaient de la maison et des coutures occasionnelles.

La famille décide de s'installer dans la ville de Floresta dos Leões, à présent appelée Carpina, à 56 km de Recife. Le séjour à Floresta dos Leões est également de courte durée, car la famille sera invitée à rejoindre la ville de Batalhão, maintenant connue sous le nom de Taperoá, dans le Sertão de l'État de Paraíba. Le grand argument étant que dans cette

région, le public appréciait les groupes de musique et qu'il n'existait aucun magasin de tailleur dans la ville. Par conséquent, la famille ne sera pas confrontée à la concurrence sur le marché du travail.

La petite ville de Batalhão a profondément marqué l'enfance de Capiba. La population du Batalhão (Taperoá), vers 1913, était habituée à la dure réalité des longues sécheresses. Il n'y a pas si longtemps, la terrible sécheresse de 1877 avait déjà anéanti toutes les éleveuses et tous les éleveurs de bétail, frappant les régions les plus reculées. Les premiers cas de variole ont atteint Taperoá et, à l'âge de 9 ans, Capiba était l'une des premières victimes. Durant cette période, Capiba connaîtra la condition de patient contagieux, isolé du monde, de la famille comme des amis, sentant constamment la mort.

La vie poursuit doucement son cours à Taperoá. La famille de Capiba aime cette ville qui la reçoit comme des enfants. Il n'y a guère d'abondance, mais le père de Capiba continue à fabriquer des sacs, à enseigner la musique et à s'occuper du groupe de musique. Les années 1913 et 1914 passent, et déjà, des signes inquiétants de la nouvelle sécheresse sont annoncés. La famille commence à planifier son départ pour la ville de Campina Grande.

À Campina Grande, les opportunités seraient certainement meilleures et un grand groupe serait formé. La renommée et la prospérité de cette ville ont attiré la famille, mais la cause principale du départ de Taperoá, a été la sécheresse de 1915, qui a commencé à faire fuir les habitants. La ville de Campina Grande était, au début du XXe siècle, la ville la plus importante de Paraíba, et un siège florissant, de par ses commerces de cuir et de coton. Dans une ville si prospère, il y avait alors une place pour une famille de travailleurs. De ce fait, les cinq premières années passées à Campina Grande montrent que la famille a finalement trouvé un endroit pour vivre.

À l'adolescence, Capiba se dédiera au piano et au football. Les résultats à l'école ne sont pas satisfaisants, mais il continuera à travailler en tant que musicien pour aider la famille. En 1921, les groupes *Charanga Afonso Campos* et *Bacurau* cessent leur activité. Son père décide alors que Capiba et son frère Antônio, doivent continuer leurs études à la capitale de l'Etat, à l'époque dénommée Parahyba.

Peu de temps après son arrivée dans la capitale en 1924, la mère de Capiba décède des suites d'une opération chirurgicale. La même année, Capiba et Antonio composèrent une valse intitulée *Lágrimas de mãe*, qui fut éditée à São Paulo, à *Oficina Graphica-*

Musical Campassi & Camin. Cette valse serait leur première musique éditée par Laurenço F. Barbosa (Capiba), le surnom intégré en définitif au nom.

La vie à Parahyba, ville qui sera baptisée peu après João Pessoa, suit son cours ; Capiba en 1925 a joué à *Cine Rio Branco*, ainsi qu'au sein du club *América de João Pessoa* et à *l'América de Campina Grande*, dans la première équipe. Il a même créé un orchestre appelé *Jazz Independência*, qui a mis fin à son activité en 1930. La même année, pendant la période du carnaval, Capiba retourne à Campina Grande. L'expérience vécue à João Pessoa a porté ses fruits dans cette nouvelle phase de sa vie. Car il avait commencé à composer pour les groupes de carnaval de la capitale, et se sentait également autorisé à donner libre cours à sa créativité musicale.

À cette époque, la musique brésilienne populaire était encore indéfinie, et la prédominance étrangère était présente, en particulier la prédominance américaine. La première guerre était terminée et l'influence américaine sur les autres continents était évidente. Aussi, les rythmes américains étaient très présents dans les autres cultures (BARBOSA, 1992).

Capiba étant un produit du milieu et de son époque, il n'avait pas une parfaite connaissance de la nationalisation musicale. Inspiré par différents genres, et plus particulièrement par des valses (ce que tout le monde avait déjà fait). Capiba a alors exploré d'autres voies de rythmes brésiliens, tels que la *toada*, le *choro*, le *batuque*, la *marcha*, le *frevo*, la *samba*, la *modinha*, etc.

À la fin des années 1920, le film *Le chanteur de Jazz* fabriqué à Hollywood est arrivé au Brésil. Avec l'arrivée de ce premier film sonore, Capiba savait que le métier de pianiste de cinéma aurait ses jours comptés. De plus, les garçons qui, comme lui, avaient étudié ou joué d'un instrument, ont commencé à suivre d'autres directions. Certains ont travaillé dans d'autres secteurs, ont constitué leur famille ou encore, ont fréquenté des collèges. A cette époque, Recife, centre culturel et universitaire de la région, attire des jeunes en quête d'enseignement supérieur. Lourenço da Fonseca Barbosa, Capiba, quitte Parayba en septembre 1930, pour rejoindre Recife, alors qu'il vient de passer un concours pour Banco do Brasil.

Capiba décide de travailler à la Banco do Brasil pour des raisons financières. Il avait une personnalité très pragmatique. Il déclarera plus tard qu'il n'était plus un compositeur

érudit, car il ne pouvait se consacrer entièrement à la musique pendant cette phase de travail à la Banque (SPENCER, 1984).

3.2 – CAPIBA ET LA VOIX

Capiba était doué d'une grande capacité de compréhension concernant la maîtrise des textes et la prosodie. Capiba présente plusieurs troubles d'élocution qui se croisent. Des difficultés minimisées par le plaisir qu'il trouve dans son travail de composition de chansons. Malgré ce « handicap », Capiba se distingue par ses compositions pour la voix, caractéristiques d'un travail remarquable.

Dans sa biographie, écrite par Renato Phaelante da Câmara et Aldo Paes Barreto (1988), une anecdote est devenue célèbre pour illustrer cette question de la voix parlée de Capiba où, après une erreur de préfixe lors d'une communication téléphonique, il répond.

- Eu "éro" (quero) là saber disso. Eu "éro" (quero) é falar com Fernando Lobo.

Le fait de chanter les poèmes pendant son travail de composition, lui permettait de masquer ce désavantage. Ne pouvant pas prononcer des consonnes telles que "C", "Q" ou "T" (parfois la consonne « P ») il s'est exercé pendant des années, et ce, de manière autodidacte, sur la prononciation de son propre surnom en répétant le "C" de Capiba. Parfois, un autre trouble s'ajoutait : le bégaiement. Bégaiement qui était lié à un problème d'émission vocale. Ces troubles de la voix parlée se produisent en raison d'une tension musculaire qui va gêner la fluidité de l'articulation des mots.⁶⁶⁶⁷

En fait, ces exemples représentent bien l'existence d'un problème vécu par Capiba dans son enfance pour la progression dans l'acquisition des consonnes: p, t, k, b, d, g ainsi que m et n n'apparaissent pas assez rapidement dans le répertoire de l'enfant. Ces sons sont relativement faciles à réaliser même avec un contrôle moteur un peu imprécis: il suffit de produire une légère explosion d'air soit au niveau des lèvres (p, b et m) ou entre la langue

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=W7C9NCBZ01Q> exemple d'interview de Capiba où il prononce "arnaval" au lieu de "Carnaval".

et le palais (t, d, n, k et g). Au tout début de cette étape, l'enfant peut avoir de la difficulté à produire deux consonnes différentes, ou deux voyelles différentes dans le même mot, mais il progressera graduellement vers des formes plus variées. Plusieurs transformations sont normales à cette période du développement: l'enfant laisse tomber des syllabes ou des sons qu'il remplace par d'autres syllabes, jusqu'à inventer d'autres sons plus simples ou carrément des mots. Par exemple : le mot ballon peut devenir baba ou toto peut signifier auto.

L'acquisition d'un répertoire complet de phonèmes s'étend donc sur plusieurs années. En plus de la complexité inhérente à la production de certains sons (les sons réalisés à l'avant de la bouche sont acquis avant ceux qui sont produits vers l'arrière; les sons continus demandent plus de contrôle que ceux produits par une explosion d'air), d'autres facteurs viennent affecter la réalisation articulatoire des phonèmes. Par fois la place du phonème dans le mot ou sa combinaison avec d'autres phonèmes cause des difficultés supplémentaires. Cependant, certaines transformations sont plus inhabituelles. Celles qui complexifient un mot au lieu de le simplifier vont à l'encontre du modèle normal de développement et méritent d'être investiguées. Celles qui déforment un mot ou un groupe de mots au point de les rendre méconnaissables également, particulièrement après l'âge de 3 ans. Ces transformations de sons inhabituelles peuvent relever d'une diversité de causes. Par exemple, des otites à répétition peuvent entraîner des pertes d'audition temporaires suffisantes pour entraver le développement du langage en général, et de la prononciation en particulier.

D'après notre rencontre avec la veuve de Capiba, Zezita Barbosa, et certains proches, la voix de Capiba est devenue une partie naturelle de sa personnalité au point que dans son entourage personne n'a vraiment envisagé de connaître les causes de ce problème considérant que cela n'était pas important.

Un fait important et révélateur de Lourenço da Fonseca Barbosa, Capiba, est que, lorsqu'il vivait à Campina Grande, à Paraíba (il avait alors entre 13 et 14 ans), ses activités artistiques se limitaient à jouer dans le groupe de Bacurau⁶⁸ ou à chanter de la musique sacrée pour les fêtes de la ville, dans le chœur dirigé par son père. Il y chantait la seconde

⁶⁸ Bacurau surnom donné à ceux qui se sont opposés au gouvernement. Aussi le nom d'un oiseau de nuit nocturne.

voix du ténor dans sa tessiture. Etant enfant, il chantait donc une octave au-dessus des voix des chanteurs adultes. À cette époque, il ne se rendait au club que pour les répétitions (BARBOSA, 1985). Cela représente une caractéristique importante pour le compositeur qu'il deviendra.

Plus tard, à l'âge de 16 ans, quand il commença sa vie professionnelle en tant que pianiste, il eut une autre expérience du chant lorsqu'il fut appelé à accompagner le ténor Brilliantini d'Italie, qui se présenta brièvement dans la salle Paço Municipal de la ville de Campina Grande. Cet événement démontre la capacité développée par Capiba, qui, malgré ses lacunes d'élocution, était apte à comprendre la voix lyrique et sa complexité dans une partition.

Des œuvres qu'il a composées pour la voix, telle que la *Grande Missa Armorial*, sont la preuve du dépassement étonnant de ses limites et de son épanouissement personnel alors qu'il les engendrait.⁶⁹

Prenons l'exemple de la chanson *Une femme de transition*, de Capiba, en partenariat avec Ariano Suassuna (1961). Dans la cinquième mesure, fin de l'introduction et début de la partie chantée, les syllabes portant des consonnes explosives sont positionnées à des moments confortables de la phrase musicale. Le compositeur comprend bien où la voix doit être à l'aise pour diriger l'énoncé du thème du poème en conservant la fluidité de l'idée musicale.

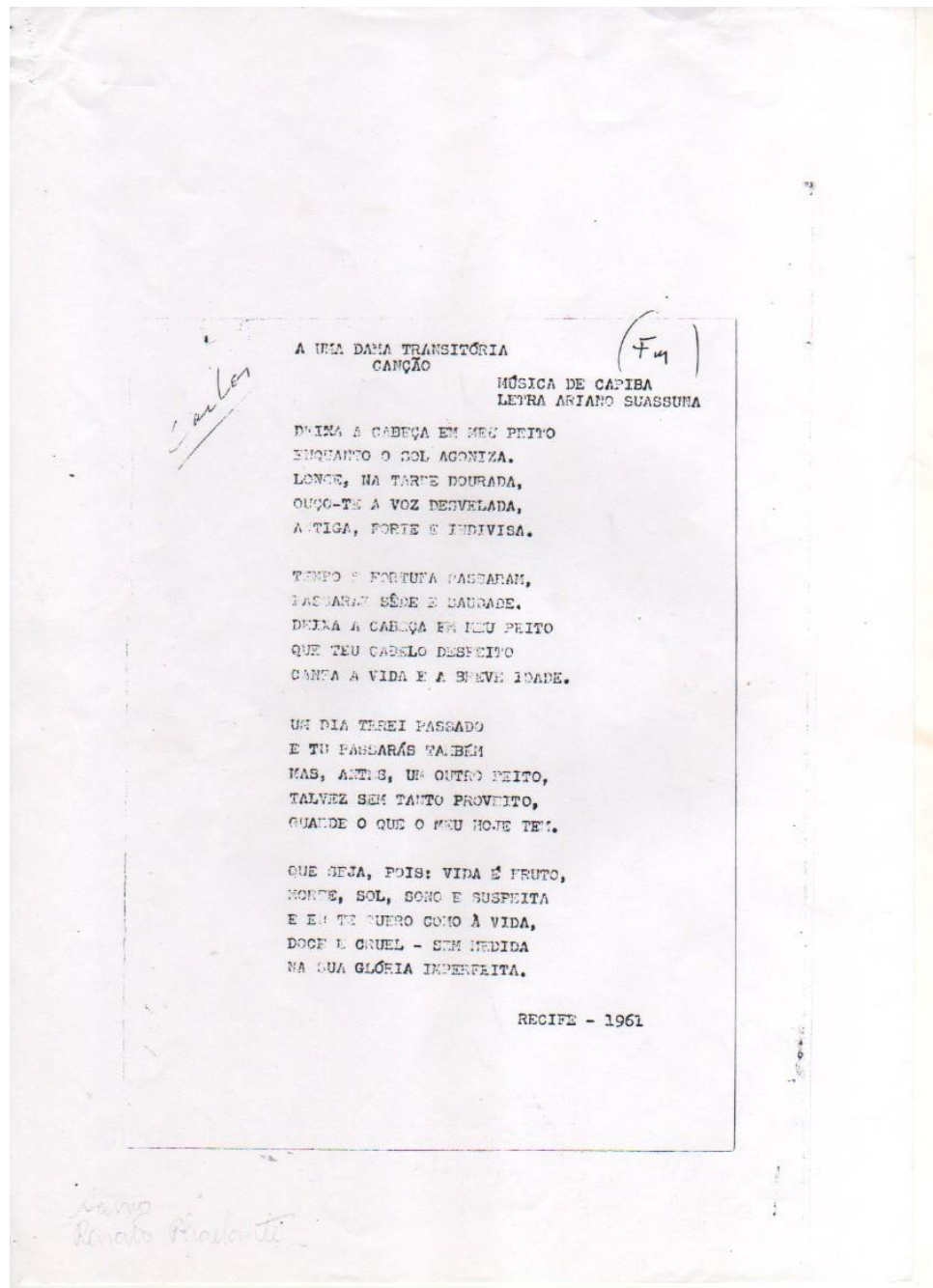
⁶⁹ <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-mestre-capiba/> (La voix de Capiba)



70

Image : Partition manuscrite de la chanson A uma dama transitória composition de Capiba en partenariat avec Ariano Sussuna (1961).

⁷⁰ Archives privé : Julie Cassia Cavalcante Correia da Silva.



La phrase : « *Deixa a cabeça em meu peito* » (Traduction : Laisse ta tête sur ma poitrine pendant que le soleil meurt » poème d'Ariano Suassuna dactylographié et annexé à la partition de la chanson.⁷¹

⁷¹Archives privé : Julie Cássia Cavalcante Correia da Silva.

3.3 - CAPIBA ET ARIANO SUASSUNA (L'AMITIE ET LE FESTIVAL DE LA CHANSON)

Le passage de la famille Barbosa par Taperoá a vu naître l'amitié future entre Ariano Suassuna et Capiba. A l'âge de 9 ans, Capiba était déjà ami avec Saulo et João, les frères aînés d'Ariano, venus vivre dans la même pension que lui, à Recife. La pension appartenait à une famille juive, et était tenue par Salomon et Berta Nutels ; parmi ses occupants se trouvait l'écrivain Rubem Braga, alors directeur du journal *Folha do Povo*. Des décennies plus tard, Ariano et Capiba se retrouvèrent à Pernambouc et deviendront à leur tour des amis et partenaires en composition et dans le Mouvement Armorial.

L'amitié de Capiba avec le clan Suassuna sera construite dans les années trente à Recife. Lorsque Capiba prend l'initiative de s'éloigner du Jazz-Band qui a rencontré un grand succès, il décide également de quitter l'auberge de M Guima, sur la rue Conde da Boa Vista.⁷²

Capiba était presque toujours absent aux cours de la Faculté de droit de Recife. Il a apprécié notamment la compagnie des frères João, Saulo et Lucas Suassuna. Cette période de sa vie est partagée entre son travail de fonctionnaire à la Banque du Brésil, sa vie nocturne avec des amis et ses compositions pour le Carnaval. À tour de rôle avec Nelson Ferreira, à l'époque, il a gagné presque toutes les compétitions instituées par la fédération de carnaval (aujourd'hui inexistante). Capiba a reproché à cette institution le fait de ne pas divulguer les musiques et les rythmes de Pernambuco. Dans les années 30, il joue encore pendant les carnavals des clubs des valse et des polkas. Il a cherché son inspiration dans les milieux populaires, dans leur mode de vie et dans « l'âme du peuple » pour le changement de genres musicaux de ce contexte, en cherchant une vision populaire du carnaval.

⁷² Il va alors résider dans la maison d'un couple d'émigrés russes, parents d'un étudiant en médecine nommé Noël Nutels. Cette maison a été appelée la pension D. Berta, dans la rue n ° 234 Gervasio Pires.

D'une part, le maître Capiba, l'un des plus illustres fans de Santa Cruz. De l'autre, à peu près sept ans à l'époque, le petit Ariano Suassuna, initiant sa passion pour le Sport Club de Recife.

C'est dans ces moments d'amitié entre Capiba et ses frères, qu'Ariano a connu le compositeur de près, sans imaginer qu'un jour, ils seraient partenaires dans la diffusion de l'art du Nord-Est.

João Suassuna, le frère aîné d'Ariano, était un ami proche de Capiba. Il deviendra médecin, et dans les années 1950, Capiba aura l'habitude de venir dans son cabinet médical. Il y fera la connaissance de Maria José da Silva, Zezita, une jeune femme de 20 ans, assistante de João Suassuna qu'il épousera le 24 novembre 1960. Maria connaissait le compositeur depuis son enfance et collectionnait les images des artistes de la radio. Capiba était même son préféré. La cérémonie de mariage fut très discrète, le compositeur ayant toujours cherché à préserver son intimité.

Entre les années 1940 et 1960, Capiba et Ariano Suassuna œuvrent ensemble dans plusieurs initiatives, concernant la culture du Nordeste à travers des échanges en tant qu'artistes. C'est donc cette période qui est considérée comme la phase préparatoire au Mouvement Armorial (SANTOS, 1999). Ariano Suassuna a publié une Ode à Capiba déclarant son admiration et son amitié :

Ode à Capiba,

« Quem quiser saber se eu padeço pergunte aos carnavais » (De um maracatu de Capiba)
[...] Cantei assim os rifles da minha terracruzando tempestades
Atravessando com balas de sol corpos amorenados
E hei de lembrar sempre a epopéia do meu povo
Que revive no Sertão a marcha dos cocéis bíblicos.
Mas agora quero cantar tua música severa
Sentindo seu sangue curvar-se à angustia coletiva
Do grande povo que cruzou desertos e mares, na queda ! [...] ⁷³

Au théâtre, Capiba se rapproche du théâtre avec Hemilo Borba Filho (remarquable metteur en scène, qui a fondé en 1945 le Théâtre de l'étudiant, avec le lancement à la faculté

⁷³ Ariano Suassuna, *Diário de Pernambuco*, dimanche, 3 avril 1949.

de droit de Recife) et Ariano Suassuna. Capiba était également une présence pertinente dans les mouvements théâtraux novateurs apparus dans l'État à partir de 1945, comme dans la création du Théâtre de l'étudiant de Pernambuco et du Théâtre populaire du Nord-Est, issues de la même dynamique que a été d'abord lancé à la faculté. Les pièces souvent accompagnées de musique ont été marquées par sa présence dans les mouvements les plus authentiques de la culture populaire. Capiba compose différentes œuvres pour les différentes pièces présentées.

Dans cette mouvance du théâtre mobilisée par les étudiants, une tente sera montée dans le parc *Treze de Maio*, au centre de la ville de Recife pour présenter une série de spectacles en l'honneur de Lorca, le poète espagnol, d'où l'idée de présentation des pièces de théâtre dans une tente (analogie à la *baraca* de Lorca). Une pièce de José Moraes Pinto écrite et présentée pour *Mamulengos*, avec des chansons de Lorca y étaient jouées par Capiba. Ces chansons indiquaient un chemin national et populaire pour une musique érudite. Les pièces d'Ariano Suassuna étaient présentées aussi dans ce cadre.

Voici la liste de pièces de théâtre mises en scène par Hermilo Borba Filho et dans lesquelles interviennent les compositions de Capiba : *Mandragora* de Machiavel ; *Dom Perlímpim com Belisa no Jardim* de Garcia Lorca ; *O coronel da Macambira*, *Haja Pau* et *Mãe da Lua* (les deux, pièces pour marionnettes), de José Moraes Pinho ; *Viola do Diabo* de Ladjane Bandeira ; la pièce *Cantam as harpas de São* du dramaturge Ariano Suassuna et d'autres. Pour la plupart, elles ont été dirigées par Hermilo, entre les années 40 et 60.

Hermilo Borba Filho à l'époque, a aussi fondé et dirigé le Théâtre Populaire du Nordeste (TPN), dont Capiba est devenu président. Il a mis en scène plusieurs pièces d'Ariano Suassuna pour le TPN, au Teatro do Parque et au Teatro Arena de Recife. Pour certaines de ces pièces, la musique été composée par Capiba, comme c'est le cas pour le titre *A pena e a lei*.

C'est lors de cette expérience dans le monde du théâtre, que Lourenço le Capiba rapproche d'avantage d'Ariano Suassuna, le plus jeune frère de son grand ami, João Suassuna. Leur amitié donnera lieu à une période de grande réussite partagée. Une réelle complicité s'installe, fruit de leur travail en commun.

Créé par Augusto Marzagão, le Festival Internacional da Canção (FIC) s'est joué à partir de 1966 pendant six ans, au Maracanãzinho (RJ). Le FIC a été retransmis sur TV

Rio, les autres sur TV Globo. L'événement a été divisé en deux phases : l'une nationale et l'autre internationale. La chanson remportant la première place dans la phase nationale a représenté le Brésil au festival international, jouée avec des représentants d'autres pays. Comme récompense pour ce festival, a été créé le Prix Coq d'Or, trophée conçu par Ziraldo et le célèbre bijoutier H. Stern.

Un partenariat surprenant verra également le jour concernant les festivals de la chanson au Sud du Brésil. Capiba, participant permanent aux festivals, a apprécié de s'investir dans ces concours, car c'était pour lui l'occasion de promouvoir la musique nationale, et surtout celle du Nord-Est. Le compositeur a déclaré que pendant les années 60, marquées par l'invasion de la musique américaine, les genres légitimes brésiliens n'étaient pas divulgués. Véritable vétéran des concours de carnaval organisés au Pernambouc, Capiba a été consacré lors de plusieurs votes populaires. Il a participé au premier *Festival de Música Popular Brasileira* de la chaîne Record, ainsi qu'au cycle international. Invité à la *Biennale de Samba*, il a intégré tous les jurys, dont un qu'il a présidé. Ces événements seront promus plus tard par le réseau *Globo-Shell*.

Pour le premier festival de la chaîne Record, Capiba a composé une chanson basée sur le poème de Paulo Fernando Craveiro, qui a été défendue et classée par Jair Rodrigues, mais n'a pas figuré parmi les finalistes.

Lors du premier Festival Internacional da Canção qui s'est déroulé à Rio de Janeiro en 1966, la chanson *Canção do Negro Mar* en partenariat avec Ariano Suassuna, est défendue par Silvio Aleixo et obtient la 4ème place. Dans le second Festival Internacional da Canção Popular, Capiba participe à nouveau avec Ariano Suassuna. Ils présentent un baião auquel ils ont donné le titre de *São os do Norte que vêm*, reprenant la phrase de Tobias Barreto qui évoquait les troupes du Nord envoyées au Sud pour la guerre du Paraguay.

Voici l'exemple d'une lettre d'Ariano Suassuna à Capiba qui révèle systématiquement bien l'ambiance de l'époque et une certaine tension concernant l'acceptation de leurs compositions par un jury peu compréhensif.

“ Meu caro Capiba grande abraço, antes de mais nada você tem razão e essas inteligentes que apareceram para fazer críticas e sugestões aos títulos de nossas canções são jumentos [...], uns cavalos batizados [...] *São os do Norte que vêm* é um verso de Tobias Barreto

⁷⁴ Photo Julie Cassia Cavalcante Correia da Silva, archives de l'association Capiba, Surubim – Pernambouc, autorisée par Zezita Barbosa, veuve du Compositeur Capiba.



C'est donc une facette peu connue d'Ariano Suassuna comme auteur (parolier) et partenaire du grand compositeur Capiba, que l'on découvre ici. Le contenu de cette lettre est effectivement très évocateur quant à leur harmonieuse coopération. Voici une déclaration de Capiba à propos de ce partenariat :

[...] a nossa música era um baião e por essa época o baião estava fora de moda. Já estávamos no tempo do processamento da universalidade da musica e ninguém melhor que o “rock em roll” para falar de todos os povos. [...] Estávamos vivendo igual à epidemia que avassalou o mundo inteiro quando no término da guerra de 14-18, onde o JAZZ imperou com toda sua força os 5 continentes. A música que se ouvia em todo mundo era o “fox-trot” e estávamos conversados. [...] os “experts” em música entenderam logo que a nossa música defendida por Claudionor Germano não tinha os ingredientes das tais músicas de “pesquisas” e de “laboratório”. (BARBOSA, 1985, p. 452).

SÃO OS DO NORTE QUE VÊM

« São os do Norte que vem ...

Do sol do céu do sertão,

No couro da minha cela,

No pelo do alazão.

Trago o cantar do meu povo, Seu sangue sua coragem,

De tantos anos sofridos, Aqui na minha bagagem.

Faca de cabo de ouro,

Romance guerreiros, pra gente cantar,

Celas de arreios de prata, (...)

Que foi de Antônio Silvino.

São os do Norte que vem, (...) »⁷⁵

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=hlX-G134Imc>

Le titre *São os do Norte que vêm* sera interprété par Claudionor Germano, chanteur de Pernambuco et interprète de la majorité des frevos de Capiba.⁷⁶

Lors de la première édition du Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, Capiba et Ariano ont concouru avec la chanson *Cantiga de Jesuíno* qui évoqua le célèbre *cangaceiro* Jesuíno Brilhante, qui joua son rôle de justicier pendant la sécheresse de 1877 : il attaqua les villes et les marchands, prenant de l'argent pour le redistribuer aux plus démunis. La chanson sera interprétée par la chanteuse De Kalafe.

CANTIGA DE JESUÍNO

« Meus senhores que aqui estão

Vou cantar seu desatino

A canção do cangaceiro

Que se chamou Jesuíno

Seu bacamerte de prata

E o luar do seu destino »⁷⁷

Capiba n'a pas aimé l'ambiance de Record qui semblait annoncer la fin du cycle des festivals. D'après lui, les compositeurs ont commencé à se décourager, car ils ne pouvaient pas suivre les différents courants imposés par les nouveaux compositeurs. Ces derniers, désorientés et impatients de réussir, utilisaient tous les moyens pour acquérir de la notoriété.

Capiba est retourné aux festivals à la fin des années 1970, lorsque Rede Globo TV a promu le Festival de Música Popular Brasileira. Il y participa cette fois-ci pour recevoir un hommage et présider les jurys.

⁷⁶ Exemple sonore avec la voix de Jair Rodrigues : <https://www.youtube.com/watch?v=tt5llywGZrc>

⁷⁷ Exemple sonore de la voix de De Kalafe: <https://www.youtube.com/watch?v=h9aUHifrzHI>

3.4 – CAPIBA ET LA MUSIQUE SAVANTE

Capiba a grandi dans le monde de la musique savante, et a été formé pour comprendre, lire et créer de la musique. Il deviendra l'un des compositeurs populaires les plus importants du Brésil en raison de sa conviction intime : son inspiration ne pouvait provenir que de la culture populaire du Nordeste. Cet aspect de son monde créatif sera facilement transféré à son travail portant sur la musique savante. Malgré sa capacité à s'exprimer dans les deux univers : l'érudit et le populaire, Capiba a confirmé à de nombreuses reprises son refus de se consacrer à l'univers musical savant, car il était habitué au succès de son travail dans la musique populaire.

C'est la rencontre avec le maestro Guerra-Peixe à la fin des années 40, qui révélera au grand public cette facette du compositeur. Ils deviendront de grands amis. Leur collaboration et leur amitié commencèrent lorsque le radiodiffuseur Téofilo Barros Filho, toujours à São Paulo, demanda à Guerra-Peixe d'orchestrer la *Suite Nordestina* de Capiba, initialement conçue pour le piano. Cette œuvre fut jouée par l'Orquestra Sinfônica do Recife sous la direction du maestro Vicente Fittipaldi, dans le cadre de l'exposition de cinq toiles du peintre, Lula Cardoso Ayres, ami de Capiba.

Il convient de noter qu'à ce moment-là, la présence de Guerra-Peixe s'explique par son projet d'étudier de près la culture musicale du Nordeste et sa tradition. Une autre raison est le dynamisme qui a surgi à Recife avec l'inauguration de Rádio Jornal do Comércio en 1949, considérée comme le plus grand événement dans le domaine de la communication, depuis la première diffusion de Rádio Cultura de Pernambuco (plus tard Rádio Clube), en 1923. C'est alors que naquit la célèbre phrase : *Pernambuco falando para o mundo*. C'est la phase d'or des émissions de radio et les orchestres jouent en direct sont très prisés dans leur programmation. (CÂMARA, R.P., & BARRETO, A. P., 1986).

Rádio Jornal do Comércio était un projet ambitieux qui attirait à Pernambuco certains des plus grands noms de la radio brésilienne. César Guerra-Peixe est issu de cet univers de la radio, car à Rio de Janeiro, il était l'arrangeur de l'Orchestre de la Rádio Nacional de Rio de Janeiro. Le musicien amoureux de la musique populaire brésilienne,

curieux de ses racines, trouve dans ce nouvel environnement de travail un vaste champ pour ses recherches et y trouve la présence et le soutien de Capiba.

Capiba bénéficie de leçons de composition et d'harmonie prodiguées par le maestro ce qui lui donne une plus grande conscience de ce qu'il compose. Au cours de ses rencontres avec le maestro, Capiba compose des pièces de piano telles que les *Instantâneos n° I et n° II* et un morceau pour flûte-solo, qu'il a dédié au flûtiste argentin Esteban Eitler.

C'est à l'âge de 43 ans qu'il rencontre le maestro Guerra-Peixe avec qui il étudie l'harmonie et la composition classique. À propos de cette rencontre, nous soulignons le témoignage suivant de Guerra Peixe :

Capiba, em minha opinião, não é apenas um músico sumamente importante dentro do panorama da música popular brasileira. Antes de mais nada é um artista que se interessa por tudo quanto acontece no campo da Arte, no Brasil e no mundo. Não é apenas o autor de frevos memoráveis e outros tipos de música que marcaram época, transcende tudo isso. É um homem culto, humilde, pesquisador incansável, eclético: tanto aprecia um samba-canção, como sabe ouvir música erudita. (CÂMARA, R.P., & BARRETO, A. P., 1986, p.93.)

Ce rapprochement avec Guerra-Peixe a engendré une nouvelle période de création pour Capiba. Il met à profit ses enseignements de non seulement pour la musique érudite, mais également pour toutes les manifestations musicales du théâtre au carnaval. Ainsi on observe qu'à partir des années 50, ses chansons de carnaval, par exemple, sont plus élaborées, et l'on perçoit la présence d'une forme plus sophistiquée des lignes mélodiques de ses Frevos.

À cette époque, apparaît l'évocation des trois villes historiques de Pernambuco - Recife, Olinda et Igarapé, dans des morceaux créés par le compositeur. D'abord « *Recife, cidade lendária* », qui émerge des promenades nocturnes à travers les vieilles rues de la ville. La chanson « *Olinda* » est venue plus tard, en 1950, et finalement « *Igarapé, Cidade do Passado* », dans une « logique », selon l'expression du propre compositeur.

À la même période, Capiba compose son *Abertura Solene (Ouverture Solennelle)* No. 1. En l'année du centenaire du théâtre Santa Isabel, la mairie de Recife⁷⁸, lance un concours pour l'ouverture officielle. Guerra-Peixe encourage Capiba à participer au concours. Capiba décide alors de composer son *Abertura Solene*. Guerra-Peixe obtient la première place, Capiba la seconde place et le lieutenant João Cicero, du groupe du 21e Bataillon des Chasseurs de Recife, la 3e place.

Capiba considère comme un honneur d'être parmi les compositeurs et maîtres retenus. Cependant, l'*Ouverture Solennelle* de Guerra-Peixe est interprétée par l'Orchestre Symphonique, sous la régence de son auteur, lors de la soirée de gala le 18 mai 1950. L'*Ouverture Solennelle* de Capiba et celle du lieutenant João Cicero n'ont pas été présentées. Cette œuvre de Capiba ne sera jouée que 26 ans plus tard, en 1976, dans ce même théâtre Santa Isabel, par le même orchestre, sous la régence d'un autre ami de Capiba, le maestro Mario Guedes Peixoto.⁷⁹ C'est grâce au mouvement armorial que cette partition sera jouée.

⁷⁸ En collaboration avec la Direction de la documentation et de la culture et l'Orchestre Symphonique de Recife.

⁷⁹ Aucune des trois Ouvertures Solennelles n'ont été enregistrées ou éditées.

CHAPITRE 4 : CAPIBA, UN PARCOURS ARTISTIQUE SINGULIER

Mentionner seulement les chansons de Capiba qui ont atteint le succès serait déjà une tâche trop longue. Sans compter les prix de composition reçus dans le Nord et le Sud du pays. Malgré son approche de la musique savante, Capiba ne perd jamais l'orientation de sa création musicale vers la musique populaire. Il affirmé : « Mon école est celle du peuple ». Par ces mots, le compositeur définit son attitude en tant qu'artiste responsable. Souvent honoré par ceux qui chantent, dansent, écoutent et interprètent ses chansons, Capiba serait peut-être le candidat le plus placé à un poste électif, dans lequel le vote populaire aurait été évalué et considéré, comme l'affirmait Guerra-Peixe.

Capiba était donc un compositeur cultivé au sens universel de l'expression et aussi parce qu'il était un homme qui savait ce qu'il voulait et pourquoi il le faisait.

Dans le domaine de la radiodiffusion, les États de Pernambuco et de Paraíba se sont distingué par une relation d'échange de leurs stars, de leurs compositeurs, musiciens, techniciens et dirigeants. À l'apogée de la popularité des programmes d'auditorium, les artistes ont utilisé leur large popularité en utilisant les Rádios Jornal do Comércio et Clube de Pernambuco comme tremplin pour une carrière professionnelle dans les stations de radio de Rio de Janeiro et de São Paulo. Dans la ville voisine de Paraíba, à João Pessoa, le pionnier Rádio Tabajara, la première station de radio publique du Nord-Est, et à Campina Grande, les Rádios Caturité et Borborema, cette dernière appartenant au réseau des stations associées d'Assis Chateaubriand⁸⁰. Une itinérance s'établi entre ses villes, une route empruntée par Capiba et sa famille lors de leur départ de Surubim, à l'intérieur de Pernambuco, en passant par Recife, Carpina et Taperoá. Au-delà cette migration, le phénomène des échanges d'artistes a également été observé au sud du Brésil.

A. Capiba et l'univers de la radio au Nord-est

À ses débuts, la radio au Nord-Est fonctionné en suivant les modèles du sud du pays. En général, la Rádio Pernambuco était la plus professionnelle de la région, l'accent étant mis sur le journalisme. Deux stations importantes se sont distinguées à Recife: Radio Clube

⁸⁰ PRATA, N. *Téoricos e pesquisadores de radio no Brasil*, Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) – v3, n.1, jan. 2014/juin 2014 – ISSN2238 – 5128.

de Pernambuco soutenue par Assis Chateaubriand Associated Diaries, diffusée à partir 1919, et Rádio Jornal do Comércio, du groupe Pessoa de Queiroz, diffusée à partir du 3 juillet 1948. Ces radiodiffuseurs ont adhéré au trinôme " novelas - programmes en direct et du journalisme ". Recife avait ses groupes qui ne devaient rien aux idoles de la radio nationale: Geraldo Liberal (Jerônimo, le héros du sertão), Marilene Silva (Aninha, l'éternelle épouse de Jerônimo); le reporter Esso (présenté par le conférencier exclusif Edson de Almeida). Fernando Castelão (décédé en 2008) présenté les programmes d'auditorium de Recife.

Chanteurs, acteurs, annonceurs et producteurs des États voisins de Paraíba, du Rio Grande do Norte, du Ceará et d'Alagoas se distinguaient par une tendance commune: peu après, ils se produisaient devant le public de Pernambouc. Tout en s'établissant dans la région, recherchant sa langue et ses formes de communication, la radio du Nord-Est exportait vers le reste du pays des artistes ayant surmonté des obstacles laissant leur empreinte sur la scène radiophonique régional et plus tard, sur le terrain national. L'un d'eux était le chef d'orchestre Severino Araújo et son orchestre de Tabajara, qui ont connu un vif succès en interprétant les émissions radiophoniques Tabajara, João Pessoa, dans le style Glenn Miller, bien qu'avec un répertoire brésilien et un accent mis sur les frevos de Nelson Ferreira et Capiba. En 1956, l'Orchestre de Tabajara est considéré par la critique comme le meilleur orchestre de l'année du Nordeste. Cette itinérance se répète avec l'arrivée d'artistes tels que Nôzinho (saxophoniste et clarinettiste) au sein de l'orchestra Tabajara. La connaissance du compositeur Capiba est devenu par le tourbillon de cette mouvance. (PRATA, 2014).

Severino Dias de Oliveira, Sivuca, né à Campo Grande, dans le district d'Itabaiana, à Paraíba, le 26 mai 1930 (au milieu de la révolution de 30), a également participé à cet « exode » artistique. Entre 1939 et 1945, il joua de l'accordéon dans les partis de l'intérieur du Nord-Est. Le maestro Nelson Ferreira, de Recife, l'a invité à participer au programme d'étudiants de première année *Divertimentos Guararapes*. De 1948 à 1955, il a participé au casting de Rádio Jornal do Comércio à Recife, où il a appris la théorie musicale avec les musiciens de l'orchestre de la station. Pendant trois ans, il aussi étudie l'harmonie avec Guerra-Peixe. Il a enregistré le premier disque en 1949 et ses débuts à la Rádio Paraibano ont eu lieu en 1945.

Ils sont également mentionnés : le Trio Nordestino, à la fin des années 1940, a quitté Campina Grande pour promouvoir la musique régionale en dehors du Nord-Est, avec l'aide de Luiz Gonzaga. L'ensemble a chanté dans des programmes d'auditorium à Radio Tabajara et plus tard à Rádio Jornal do Comércio de Recife; Maria Inês de Oliveira Farias, qui a formé un groupe appelé « Marinês e sua Gente », et avec son mari, la Fanfare Abdias, a quitté Campina Grande en 1955, a participé à des émissions radiophoniques à Tabajara et aux stations de Recife. En participant à d'authentiques forró du Nord-Est promus par des entités liées à la culture du Nord-Est. Bien que née à Pernambuco, elle a passé la plus grande partie de sa vie à Campina Grande. Capiba finalement rencontrera tous ces artistes directe et indirectement.

Certains autres noms se sont démarqués, comme Fernando Lobo, ami et partenaire du journaliste Pernambuco Antonio Maria. Lobo a vécu sa jeunesse à Campina Grande, Paraíba, où il a étudié le piano avec le père de Capiba. Il est né à Recife le 26 juillet 1915 et est décédé à Rio de Janeiro le 22 décembre 1996. Pendant ses études de droit à Recife, il s'est présenté comme un musicien de la musique et du violon au Jazz Band Academic. Sa première chanson est la chanson frevo *Alegria*. Il travailla comme journaliste à Pernambuco jusqu'en 1939, date à laquelle il se rendit à Rio de Janeiro, où il travailla pour les magazines O Cruzeiro, A Carioca et A Cigarra. Il était directeur de Radio Tamoio, à Rio de Janeiro. En 1945, aux États-Unis, a travaillé sur NBC et CBS. Ses chansons les plus réussies sont *Ninguém me ama* et *Chuva de verão*, il est le père du chanteur et compositeur Edu Lobo.

Sont également inclus dans l'enquête: le maestro Nôzinho, de Rádio Jornal do Comércio; les administrateurs d'Hilton Mota, Nereu Bastos et Antonio Lucena; José Santa Cruz (Paraibano, qui a travaillé sur Radio Tabajara), comédien de voix et de télévision; le journaliste-compositeur-chroniqueur Antonio Maria; l'actrice mondiale Arlete Sales, ancien présentateur de Rádio Jornal do Comércio, Rádio Tamandaré et TV Rádio Clube de Pernambuco.

Le maestro Duda de Paraíba était un entrepreneur d'artistes tels que Altemar Dutra, Ângela Maria et Toni Tornado. En 2010, deux ans après sa mort, ses frevos les plus populaires ont été enregistrés sur un CD d'Elba Ramalho, Silvério Pessoa et Claudionor Germano. "Tous les hommages sont mérités à celui qui était l'un des plus grands représentants de notre culture et de la préservation de son patrimoine", a déclaré le chanteur de Frevos Pernambuco Claudionor Germano.

Capiba et Nelson Ferreira, les rois du frevo, n'ont pas attiré l'attention requise des maisons de disques du Sud du pays. Ce n'est qu'après que leurs enregistrements ont été enregistrés par Mocambo de Recife (disques Rozemblit) qu'ils se sont montrés intéressés, comme la maison de disques RCA Victor, qui a produit et distribué une grande partie de l'œuvre musicale de Capiba. Des multinationales telles que Columbia et RCA dans les années 1950 ont refusé d'enregistrer la production du Nord-Est, sauf par un achat anticipé de trois mille exemplaires. Néanmoins, au moment du carnaval, un moment populaire très attrayant à Recife, les catalogues de disques de Continental et de RCA Victor incluaient toujours des compositeurs locaux, bien que les chanteurs soient originaires du sud du pays, comme Almirante et Carlos Galhardo (CÂMARA, R.P., & BARRETO, A. P., 1986, p.93).

4.1 – CHANSONS, FREVOS ET CARNAVAL

Capiba est l'auteur de plus de 200 chansons, non seulement des Frevos, mais aussi d'autres genres, des sambas à la musique savante. Parmi ses succès figurent : *Maria Betânia* (chanson) ; *A Mesma rosa amarela* (samba); *Serenata Urbana* (guarani); *Verde Mar de Navegar* (maracatu) et plusieurs autres. Dans le genre Frevo, il a composé plus d'une centaine de chansons.

Il a également mis en musique les poèmes de différents auteurs tels que : *Macambira* , de Joaquim Cardoso et *A Pena e a Lei* , d'Ariano Suassuna ; ou encore les textes de Manoel Bandeira, Carlos Pena Filho, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade et Castro Alves.

En 1944, le chanteur Nelson Gonçalves - qui lui aussi, avant de commencer sa carrière de chanteur, avait un problème d'élocution puis qu'il bégayait - en visite à Recife, découvre une composition de Capiba commandée pour une pièce de théâtre basée sur l'œuvre *Senhora de Engenho*, de l'écrivain Mário Sete, avec pour titre *Maria Bethânia* .

La chanson Maria Betânia a été créée en 1943, dans un délai très court, pour répondre à l'ordre donné à Capiba par le groupe de théâtre du Syndicat des Banques de Recife. La troupe répétait alors la pièce *Senhora de engenho* d'après le roman de Mário Sette. La chanson a été présentée quelques jours avant le début de la pièce lors d'une présentation informelle à la Banque do Brasil. Quelques mois plus tard, le chanteur Nelson Gonçalves

était à Recife et s'intéressait à cette chanson. Déjà engagé auprès de RCA-Victor pour enregistrer Silence du compositeur Nelson Ferreira, il recherchait un autre morceau pour la face B de l'album. Des représentants de la RCA ont approché Capiba qui leur a envoyé la partition de Maria Betânia. Le titre qui était déjà connu à Recife, a remporté un succès national avec l'interprétation de Nelson Gonçalves. C'est sans aucun doute la composition la plus connue de l'auteur de Pernambouc, enregistrée plus d'une douzaine de fois, faisant l'objet de « novelas » radiophoniques et télévisés.

Nelson Gonçalves décide d'enregistrer cette chanson qui devient un grand succès dans tout le Brésil et un véritable phénomène de société. À tel point qu'à l'époque, beaucoup de parents baptisent leur fille du même prénom que le personnage de la chanson. Suivra une dizaine d'enregistrements, interprétés par d'autres artistes.

MARIA BETANIA (Capiba)

Maria Betania

Tu és para mim

A Senhora do Engenho

Em sonhos te vejo

Maria Betania, és tudo o que eu tenho,

Quanta tristeza, eu sinto no peito,

Só em pensar, que o nosso amor está desfeito

Maria Betania

Tu sentes saudade de tudo, eu bem sei,

Porém também sinto, saudades do beijo que nunca te dei

Beijo que vive com esplendor, nos lábios meus

Para aumentar a minha dor.

Maria Betania

Te lembras ainda daquele São João?

As minhas palavras caíram bem, dentro do teu coração.

Tu me olhavas, com emoção,

E sem querer, pus a minha mão na tua mão.

Maria Betania,

Eu nunca pensei acabar tudo assim,

Maria Betania,

Por Deus eu te peço,

Tem pena de mim

*Hoje confesso, com dissabor,
Que não sabia, nem conhecia o amor!*⁸¹

De nombreux artistes brésiliens interpréteront des chansons de Capiba : Paulinho da Viola (*Valsa Verde*), Caetano Veloso (*Olinda, Cidade Eterna*), Chico Buarque (*Recife, Cidade Legendaria*), Ney Matogrosso (*Serenta Suburbana*) et Alceu Valença (*Iguaraçu, Cidade do Passado*).

En 1995, le guitariste Raphaël Rabello lancera un projet humanitaire en hommage à Capiba, dans une campagne nommée *Natal Sem Fome*, dirigée par le sociologue Betinho. La mort de Raphaël Rabello, également producteur du projet, démotive le sociologue, lequel abandonne le projet. L'engagement sera repris sept ans plus tard par Luciana Rabello, sœur de Raphaël Rabello.

Capiba est devenu connu à l'échelle nationale après le succès de sa chanson *Maria Bethânia* ⁸² enregistrée à l'époque par Nelson Gonçalves, pour la maison de disque Victor.

4.1.1 - Les principales compositions des chansons, valse, sambas et maracatus

Valsa Verde (valse, 1931); *É de Tororó* (maracatu, 1932); *Guerreiro de Cabinda* (maracatu, 1938); *Maria Betânia* (canção, 1944); *É Luanda* (maracatu, 1949); *Olinda Cidade Eterna* (samba, 1950); *Recife Cidade Lendária* (samba, 1950); *Trem de Ferro* (moda, avec poésie de Manuel Bandeira, 1953); *Soneto de Fidelidade* (avec Vinícius de Moraes, 1955); *Serenata Suburbana* (valse, 1955); *Nação Nagô* (maracatu, 1957); *O Mais Querido* (tempo de marche, 1957); *Sino Claro Sino* (chanson, 1958); *A Mesma Rosa Amarela* (samba, 1960); *Cantiga do Mundo e do Amor* (chanson avec poésie d'Ariano Suassuna, 1962); *São do Norte os Que Vêm* (baião, 1967); *Sem Lei nem Rei* (toada, 1970); *Frevo e Ciranda* (frevo, 1974); *Rei de Aruanda* (maracatu, 1974); *Desesperada Solidão* (chanson, 1983).

⁸¹ Exemple sonore interprétation de Nelson Gonçalves: <https://www.youtube.com/watch?v=dUu6fTeWESs>

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=YLrm3Hpjm9M> (Maria Bethânia).

Le Frevo est un style de danse et de rythme musical traditionnel, issu du carnaval des rues de Pernambouc. La dénomination « Frevo » est apparu en 1907. Le terme frevo a été imprimé pour la première fois à *Jornal Pequeno*, Recife, dans le rapport publié le 9 février 1907 (devenu la journée du frevo). Dans les années 1930, le frevo était divisé en frevo-de-rua, frevo-canção et frevo-de-bloco, et en 1933, il était officialisé par la convention de la ligue du carnaval de Pernambouc (Liga Pernambucana Carnavalesca). En 2012, ce genre musical a remporté le titre de patrimoine immatériel de l'humanité par l'UNESCO - Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

Le Frevo est originellement issu de Recife, la capitale de l'Etat de Pernambouc. Il représente un rythme de marche de carnaval mêlé à différents éléments populaires musicaux tels que la polka russe, quelques pas de ballet classique, ainsi que d'autres danses afro-brésilienne populaires, comme la capoeira. Le nom signifie « ébullition » selon la prononciation populaire « frever ». Autrement dit, le sens évoque "l'ébullition" qui connote le "sauté" des danseurs.

La danse du Frevo, bien que semblant simple, se caractérise par sa complexité, en utilisant la jonglerie et la virevolte sur un rythme frénétique. Le parapluie coloré ouvert est une autre caractéristique du Frevo, permettant aux danseurs de montrer leur technique de saut et de tours. On a catalogué plus d'une centaine de pas différents de cette danse.

Il existe, du point de vue musicale trois types de frevo principaux : le Frevo-canção (Frevo-chanson), le Frevo-de-rua (Frevo-de-rue) et le Frevo-de-bloco (Frevo-de-groupes).

Selon Cascudo, le frevo représente: "La danse de rue et de bal, c'est la grande hallucination du carnaval de Pernambouc". Sa caractéristique principale est la frénésie qui prend soin des "passistas" (danseurs de frevo). Dansant un rythme où prédominent les cuivres (trompettes, trombones), la foule bouillonne, d'où son nom, « frevura, frever ». Le folkloriste local attire l'attention sur le fait que c'est une foule, pas un groupe de carnaval ou une corde. Malgré les mouvements typiques, la danse a un caractère ad libitum, c'est-à-dire que chacun danse à son gré, sans partenaire. Avant 1909, il s'appelait « Pas », ce qui fut désigné ensuite comme : « frevo » pour la musique, « pas » pour la danse et pour l'ensemble « folia » c'est-à-dire l'agitation, la joie et l'euphorie transmises par le « frevo » et le « pas ».

Les « pas » de Frevo reçoivent de noms : ciseaux(tesoura) , boulon (ferrolho), charnière (dobradiça) et locomotive (locomotiva).

Jusqu'à sa consolidation sous le nom de frevo, les chansons du carnaval de Pernambuco étaient appelées "marche de Pernambuco" et d'autres variantes. Il y a quelques

années, un mouvement de renouveau frevo, appelé "Frevo Novo", a été créé, avec de nouvelles propositions esthétiques, inspiré de la tradition de la vieille garde. Dans la capitale du Pernambouc, il y avait des concours de musique de carnaval qui ont stimulé un grand nombre de compositions (CASCUDO, 2001).

Dans les années 20, Capiba fit la connaissance d'Oliver Von Sohsten, un homme d'affaires néerlandais et qui aimait financer des orchestres pour son propre divertissement au Carnaval. Les deux hommes devinrent amis, et beaucoup de groupes et orchestres de Carnaval furent créés et dirigés grâce à leur travail commun.

L'importance du frevo à Pernambuco et à Paraíba a suscité un autre conflit pour une certaine primauté. L'invention du trio électrique est revendiquée par les musiciens de Bahia Dodô et d'Osmar avec leur "fobica". En 1951, ils ont alors eu l'idée de brancher à la batterie d'une vieille Ford une guitare bahianaise appelée "*coq électrique*" et un système de haut-parleurs (CÂMARA, R.P., & BARRETO, A. P., 1986).

4.1.2 - Les principales compositions des frevos de Capiba

É de Amargar (frevo, 1934); *Quem Vai Pro Faró é o Bonde de Olinda* (frevo, 1937); *Gosto de te Ver Cantando* (frevo, 1940); *Linda Flor da Madrugada* (frevo, 1941); *Quem Dera* (frevo, 1942); *Não Agüento Mais* (frevo, 1945); *Que Bom Vai Ser* (frevo, 1945); *E...Nada Mais* (frevo, 1947); *É Frevo, Meu Bem* (1951); *A Pisada É Essa* (frevo, 1952); *Frevo da Saudade* (1962); *Madeira que Cupim não Rói* (frevo, 1963); *O Anel Que Tu Me Deste* (frevo, 1965); *Cala a Boca Menino* (frevo, 1966); *Europa França e Bahia* (frevo, 1968); *Oh, Bela* (frevo, 1970); *De Chapéu de Sol Aberto* (frevo, 1972); *Frevo e Ciranda* (frevo, 1974); *Juventude Dourada* (frevo, 1975);

4.2 – CAPIBA ET LA MUSIQUE ARMORIALE

Malgré le nombre restreint de documents sur le compositeur dans le Mouvement Armorial, Capiba reste une figure essentielle de ce mouvement. En effet la participation de Capiba au Mouvement Armorial est évidente étant donné son amitié avec Ariano Suassuna et l'importance des compositions communes entre Ariano Suassuna et Capiba depuis les années 60 pour le théâtre de Pernambuco et les Festivals de la chanson. Le parcours de ces deux hommes va dans le même sens : la valorisation de la culture du Nord-Est. Ariano Suassuna avec sa littérature et Capiba avec sa musique.

Capiba, au cours de sa période de participation aux Festivals de la chanson dans le sud du Brésil, se déclarera inquiet par la déformation de la musique brésilienne en raison de l'influence, selon lui, de la musique étrangère, musique tonale qui menaçait l'oubli collectif de la musique brésilienne du Nord-Est du Brésil qui est caractéristiquement modal (BARBOSA, 1985).

Dans le Mouvement Armorial, Capiba a initialement écrit pour l'Orchestre et le Quintet du même nom. Aux côtés d'autres compositeurs déjà confirmés de la musique érudite de Pernambouc, il jouait à cette époque un rôle de premier plan. A sa première présentation en 1971, à l'église du Rosário dos Pretos à Recife, le Quintet Armorial lui dédia son concert, en signe de gratitude pour son travail et son talent.

Dès les années 70, Capiba a contribué au Mouvement Armorial avec la composition de la suite *Sem Lei Nem Rei*, constituée de trois mouvements : *Chamada* (Moderato), *Aboio* (Largo) et *Galope Espovado* (Allegro); le titre a été inspiré d'un roman de l'écrivain Maximiano Campos. Le premier mouvement a été commandé par Ariano Suassuna pour le Mouvement Armorial.⁸³

⁸³ <https://jornalggn.com.br/blog/laura-macedo/mestre-capiba-0> Capiba – Photo : Percilio – Rio de Janeiro.



Illustration 2 - Capiba à Rio de Janeiro⁸⁴

Capiba représente réellement une référence en tant que créateur populaire et érudit dans la musique armoriale, alors qu'il venait de l'univers de la musique populaire (vocale et instrumentale) et des chansons de Carnaval.

La *Grande Missa Armorial* de Capiba, est un exemple de cette caractéristique en tant que composition. Une Messe ordinaire comprenant sept parties, comme il est d'usage : le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, *Et Incarnatus*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*. Son style sera apprécié par tous dans le mouvement armorial et ses œuvres interprétées presque à toutes les manifestations du Mouvement.

Capiba est aussi le seul compositeur dans le mouvement armorial qui aura une véritable réflexion auprès d'Ariano Suassuna bien avant le lancement du Mouvement dans les années 70. Ce qui met en évidence l'importance de la considération de sa participation à part entière dans le Mouvement Armorial.

Ao ouvirmos tal obra, tão identificada com a nossa cultura regional, logo somos tomados de emoção pela sua beleza, pela pureza dos seus sons, e pelo expressivo sentimento de religiosidade que ela sugere (Clóvis Pereira, Grande Missa Armorial, Capiba 90 anos, encarte do cd, Recife, 1994, pg. 6).

Le mouvement armorial s'est développé à la fin des années 60 et est devenu l'un des pôles les plus importants de la création artistique dans le Nord-Est. Il a débuté sur la scène

⁸⁴ Image : <https://jornalggn.com.br/musica/mestre-capiba-0/>

universitaire, à l'UFPE, et a ensuite reçu le soutien officiel de la mairie de Recife et du département de l'éducation de l'État de Pernambouc.

Joindre les érudits à la culture populaire du Nord-Est était la devise du mouvement fondé et dirigé par Suassuna. Pourtant, Capiba, qui affirma ne pas être un compositeur savant, dans les concerts de cette mouvance culturelle, aura sa place et sera remarqué pour son aisance et sa facilité à présenter au travers de ses compositions érudites la culture populaire. Des œuvres de Jarbas Maciel, Clóvis Pereira et Cussy de Almeida, ainsi que *Galope* de Guerra Peixe et la suite en trois mouvements, *Sem Lei Nem Rei* (titre d'une œuvre de l'écrivain pernambuco Maximiano Campos) de Capiba ont été toujours présentées.

4.2.1 - Sem lei nem Rei de Capiba - œuvre instrumentale

L'œuvre de l'écrivain Maximiano Campos (1941-1998), proche du Mouvement Armorial a inscrit dans son roman *Sem Lei nem Rei* le point culminant de sa création littéraire en présentant l'âme du brésilien du Nordeste. Publié en 1965, ce roman est fondamental comme référence de la culture *sertaneja* (culture du Sertão) pour Ariano Suassuna.

La prose lyrique, dans ce livre de Maximiliano Campos, utilise la force des archétypes du Sertão dans une oeuvre dont la dimension humaniste captive le lecteur dès le premier paragraphe.

Le livre présente une épopée du Sertão qui raconte la genèse d'un *cangaceiro*, appelé Antônio Braúna, un *matuto* (paysan) qui forme une bande et part pour venger la mort de son frère et la gifle reçue par colonel Barra dans la ville de Mimoso. Après avoir attaqué la ferme du colonel, il s'associe à un autre colonel (colonel Wanderley), chef de l'opposition; les partisans l'appellent colonel Tiririca pour recruter d'avantage d'hommes.

Outré par l'attaque de Braúna, le colonel Barra, demande l'aide du gouverneur, qui lui envoie un groupe des policiers d'environ vingt hommes. Ainsi, commence la mobilisation pour une guerre entre les intérêts politiques, puisque c'est la période des élections. C'est d'ailleurs pour cette raison que la guerre se prolonge dans le Sertão après que le colonel Wanderley suspend l'idée d'attaquer les rangs adverses pendant la campagne électorale.

Sur le fond du régionalisme et de l'épopée, le livre a une dimension sociale, il est aussi un portrait de la façon dont la politique se déroulait de manière autoritaire, arbitraire

et violente au cours de l'histoire des premières décennies de la République dans le pays. Dans le cas de Mimoso, peu importe le parti au pouvoir, toujours dominé par les colonels, un titre métaphorique qui désigne les propriétaires fonciers, qui se servent de la politique comme un terrain de lutte.

Le livre ne manque pas d'exemples de cette truculence dictée par le pouvoir dominant en vigueur et qui crée des armées parallèles par le biais d'une protection accordée aux *jagunços*. Pour le *cangaceiro* et le colonel, la justice est égale à l'exercice de la vengeance, une valeur encore présente aujourd'hui dans la culture du pays.

Maximiano Campos était l'un des romanciers et des poètes les plus importants de l'esthétique armoriale. Très apprécié pour sa poésie : certains critiques soulignent le ton poétique de ses romans. Selon Ariano Suassuna, grand admirateur des romans de Maximiano Campos, *Sem lei nem Rei* apporte cette *valorisation* du roman qui est encore un héritage de l'École de Recife (première partie de cette thèse) de Sylvio Homero. Son univers littéraire avait presque toujours des personnages angoissés qui souvent ne pouvaient pas briser les concepts dans lesquels ils étaient emprisonnés.

L'écrivain était très apprécié pour sa poésie et certains critiques ont estimé que même le récit de ses romans avait un ton poétique.

Maximiano Campos était également un homme actif dans la vie politique de Pernambuco, en particulier lors de la seconde administration du gouvernement de Miguel Arraes, en tant que Secrétaire du Tourisme, de la Culture et des Sports de janvier 1987 à décembre 1988. La politique, n'était pas l'univers favori de cet homme solitaire que s'éloignera de la vie publique.

Maximiano Campos est également connu pour la composition d'un frevo, l'un des succès du carnaval de Pernambuco, *Serpentina Partida*, composé en partenariat avec Arthur Lima Cavalcanti qui a été maire-adjoint et maire de Recife ainsi que Député de l'État, entre les années 50 et 60, et également politiquement lié à Miguel Arraes.

SERPENTINA PARTIDA

Esse amor de carnaval

Durou uma canção

Foi uma serpentina partida

Que você jogou no salão ... ”

A vida também é fantasia

para todo sim existe um não,

*hoje você joga serpentina,
amanhã vai jogar seu coração...
Você, vestida de alegria,
e na tristeza do salão,
mas ainda vai chegar o dia
em que vou reinar no seu cordão.*

Capiba et Maximiano Campos ont alors pu se retrouver dans ces médias communs, mais le compositeur n'avait pas de relation particulière avec l'écrivain dont il admirait le travail. Comme il aimait s'inspirer des travaux d'écrivains et de poètes, le travail de Maximiniano Campos représentait son point de vue sur la culture du Nordeste.

Il conserve le titre du livre de Maximiniano Campos, *Sem lei nem Rei*, pour sa première œuvre spécialement pour le Mouvement Armorial. Il s'agit d'une commande pour les concerts autour de la musique armoriale.

À cette époque, ce n'était que le premier mouvement de ce qui deviendra la suite *Sem lei nem Rei*. Écrit à l'origine pour violon et viola-de-arco (alto), le morceau a été orchestré par Benny Wolkoff, et comprend une percussion représentée par un triangle. Ce premier mouvement s'appelle *Chamada* en Moderato. *Chamada*, ce qui signifie appel. Ce mouvement présente dans son maniement harmonieux et mélodique une véritable idée d'appel.

Les deux mouvements suivants sont composés et orchestrés par Capiba lui-même, notamment pour l'Orchestre Armorial.

Le titre du seconde mouvement est *Aboio*, et fait allusion aux sons chantés par les *vaqueiros* pour guider le bétail, cette façon de chanter s'appelle *Aboiar* (le verbe). Cette partie, c'est un *Largo* travaillé en accords de quarts et sixtes successifs. Elle est présentée soit par les deux flûtes, soit par les cordes.

L'inclusion de deux cloches dans *Aboio* en *Ad libitum* permet de suggérer l'image d'un paysage champêtre du Sertão que Capiba a su évoquer avec fidélité.

Le troisième mouvement de la suite, le *Galope*, achève le travail sans qu'il y ait un lien entre les trois mouvements. En fait, ce sont trois pièces qui peuvent être jouées séparément sans aucun problème de discontinuité artistique. L'auteur, dans l'Allegro à 2/4, utilise le contretemps comme base rythmique tout au long du développement de l'œuvre. En renforçant le rythme, en passant des cordes à la mélodie, une percussion sera formée de

zabumba (tambour), et du tarol⁸⁵ en gardant l'idée de "galop", ou de rapidité, comme le voulait le compositeur. Selon le compositeur Danilo Guanais, cette organisation rythmique est une caractéristique de la structure de la musique armoriale. D'après lui, l'idée du galop est une constante dans cette esthétique lorsque certains thèmes rapides et/ou syncopés sont intégrés.⁸⁶

Voici le texte du poème de Maximiano Campos qui a inspiré Capiba pour sa première composition pour le Mouvement Armorial, en plus du roman du même nom.

SEM LEI NEM REI

*Sem lei nem Rei, me vi arremessado
Bem menino, a um Planalto Pedregoso
Cambaleando, cego, ao sol do acaso
Vi o mundo surgir, tigre maldoso
O cantar do sertão, rifle apontado,
Vinha malhar seu corpo furioso
Era o canto demente, sufocado,
Surgido nos caminhos sem repouso
E veio o sonho: e foi despedaçado!
E veio o sangue: o marco iluminado
A luta extraviada e a minha grei!
Tudo apontava o Sol! fiquei embaixo
Na cadeia em que estive
e em que me acho
A sonhar e a cantar
Sem lei nem Rei!
(Maximiano Campos)⁸⁷*

⁸⁵ Tarol – instrument de percussion, famille des tambours.

⁸⁶ Conférence du compositeur Danilo Guanais sur la musique armoriale à l'Université D'Évora – Portugal en Octobre 2017.

⁸⁷ <https://poemia.wordpress.com/2008/06/14/poema-de-maximiano-campos/>

Troisième Partie

Chapitre 5 : Les Messes Armoriales

5.1 – La *Grande Missa Armorial* de Capiba

- A. Kyrie
- B. Gloria
- C. Credo
- D. Et Incarnatus Est
- E. Sanctus
- F. Benedictus
- G. Agnus Dei

5.2 – Les autres messes armoriales

- A. *Missa Armorial* - Cussy de Almeida
- B. *Missa Nordestina* – Clovis Pereira
- C. *Missa de Alcaçus* – Danilo Guanais

5.3 - Capiba : désinvolture de la création

CHAPITRE 5 : LES ŒUVRES ARMORIALES DE CAPIBA

L'œuvre du compositeur Capiba interprète l'espace aussi bien géographique que culturel dans lequel il a vécu toute sa vie. Les thématiques sont intimement associées à l'ambiance de sa vie quotidienne. Par exemple, ses chansons de carnaval qui, reflètent le choix personnel du compositeur et remportent encore, un franc succès auprès de générations entières.

On observe l'univers de cette territorialité et sa contextualisation de l'espace faisant référence au Nord-Est brésilien, en affirmant ainsi les particularités régionales qui impliquent des significations constitutives de l'œuvre de Capiba.

La structure musicale de la messe de Capiba est présentée dans cette partie pour ponctuer certaines caractéristiques de valeur identitaire, où il est possible d'associer la raison d'être d'un homme natif du Pernambouc à une œuvre d'expression musicale populaire. Celle-ci est produite par un individu dans cet espace géographique, et portée par une influence idéologique partagée, aux côtés du romancier Ariano Suassuna et dans le Mouvement Armorial.

La musique populaire, en tant qu'écriture culturelle et révélation de la subjectivité, est abordée dans ce travail selon les principes de la signification que l'homme donne à son existence. De plus, cette manifestation culturelle peut être une référence pour l'interprétation et l'analyse de sa création au sein d'un événement culturel particulier, ici, le Mouvement Armorial.

Le compositeur Capiba représente de façon presque exemplaire ce sentiment d'identité culturelle évoqué dans le mouvement armorial. L'observation de son travail problématise des formes d'élaboration qui pourrais, dans un autre contexte, susciter des controverses, quant aux limites d'une expression musicale à la fois populaire et érudite.

À partir de ces observations, la renommée de Capiba repose essentiellement sur la création de nouvelles expressions de la culture populaire. Par son travail novateur, il représente une référence iconique de la culture du Nord-Est brésilien, en conformité avec son espace et son temps.

5.1 – LA GRANDE MESSE ARMORIALE (*GRANDE MISSA ARMORIAL*) DE CAPIBA – ŒUVRE VOCALE ET INSTRUMENTALE

5.1.1 - La messe et son évolution dans le domaine religieux et musical

Dans le liturgie de l'Église Catholique Romaine (dès le Ve siècle), le terme « messe » désigne, en principe, la présentation doctrinale du culte avant la célébration du sacrifice lui-même, qui allait devenir plus tard la partie centrale du culte, l'Eucharistie. Au cours de cette dernière, on célèbre le souvenir de la Cène pendant laquelle est représenté le sacrifice du Christ. Dans sa forme solennelle la plus utilisée, la messe présente les caractéristiques suivantes :

- L'utilisation exclusive du latin en tant que langue.
- Une succession de partie fixe et de partie qui varie en fonction de l'année ecclésiastique (Missa Propria).
- La forme dite de la « Messe Ordinaire » (ne célébrant aucun événement particulier).
- Une alternance de parties chantées et récitées.
- Une division des chants entre célébrant de la messe et le chœur, formé à l'origine par le clergé.

Les textes de la messe font partie de la forme "Propria" (Propre), lorsqu'ils correspondent aux festivités du calendrier ecclésiastique (Par exemple: *Sainte Cecilia* de Charles Gounod, compositeur français du XIXe siècle) ou de la forme "Ordinaire" faisant référence à la liturgie utilisée pendant toute l'année et qui est constitué de cinq parties:

- Kyrie - une expression d'origine grecque conservée dans la liturgie latine qui vise à attirer l'attention du Seigneur sur la condition humaine;
- Gloria - qui chante la gloire du Seigneur;
- Credo - qui énumère les critères les plus importants de la foi chrétienne et catholique;
- Sanctus-Benedictus - le Sanctus suivi par un Benedictus et Hosanna (ce dernier est répété deux fois), qui célèbrent la Sainteté du Seigneur;
- et le Agnus Dei - la seule partie de la messe où les fidèles demandent quelque chose de spécifique au Christ Rédempteur, à savoir la Paix à travers les mots "Dona nobis pacem".

Au fil des temps, la messe devint une source d'inspiration pour la création d'autres formes musicales telles que la *Cantate*⁸⁸. À partir de ces nouvelles formes, la messe commence à changer d'un contexte liturgique et se présente également sous la forme d'un concert. Ce changement sera perceptible au cours du XVIIe siècle, avec l'introduction des voix solistes et en *tutti*⁸⁹ en tant que division, chœurs de concerts, mais surtout par l'introduction d'instruments obligatoires ou *ad libitum*⁹⁰. Toutes ces transformations apparaissent dans un contexte de complexification musicale.

Dans l'histoire de la vie quotidienne de l'Église catholique, et du développement de la messe, celle-ci subit également d'autres transformations importantes dans son évolution. Le souci pastoral d'une participation plus marquée du peuple de Dieu à la liturgie a non seulement entraîné un abandon presque général du latin mais, également l'apparition d'une forme canonique laïque. La messe a ensuite été réformée par le Concile Vatican II (entre 1962 et 1969) dans le but d'encourager une identification plus active des fidèles à la célébration, en remplaçant le latin par la langue du pays.

Ce processus dans l'église est initié par la convocation en 1959 d'un concile œcuménique qui s'appelle Vatican II en 1959. C'est à cette époque que la foi catholique à travers le monde s'emploie à rechercher de nouvelles formes d'expression et de témoignage : de la théologie à l'action politique, de la spiritualité à l'administration, de l'œcuménisme aux règles de moralité. Dans ce contexte, le catholicisme international entre dans une période de grandes changements et de défis, visant à renouveler tous les domaines qui concernent les chrétiens.

A la suite de ce renouvellement, les règles disciplinaires de l'Église deviennent moins rigoureuses, car de nombreux prêtres reconnaissent enfin que ce processus facilite l'approche par les individus vers la foi catholique. Le mouvement œcuménique sera donc renforcé.

⁸⁸ *Cantate* -l'expression italienne permet de définir une forme musicale opposée à la forme sonate que (sonare = jouer). La cantate est une pièce destinée à être chantée par une ou plusieurs voix (ou chorale), toujours d'accompagnement instrumental, avec texte religieux ou profane.

⁸⁹ *Tutti* - Expression italienne. (En portugais - todos ; français – tous) pour indiquer que tous les instruments jouent dans ce passage ou que toutes les voix chantent dans ce passage.

⁹⁰ *Ad libitum* - (Expression latine, terme musical indiquant que la conduite de ce passage sera à volonté, suspendre la marche régulière d'un mouvement et laisser à l'interprète toute liberté.

Le concile Vatican II et les documents du pontificat après le concile constituent une étape remarquable de l'histoire de l'église catholique. Une nouvelle posture est déterminée face à un monde moderne dans lequel les relations avec l'Église chrétienne se détériorent depuis le XVII^e siècle. La peur du monde, jusqu'ici si représentative de l'ancienne spiritualité, devient alors un mouvement d'ouverture à l'humanité contemporaine. L'Église incarne une image du peuple de Dieu et moins du pouvoir hiérarchique de la société; la pensée laïque progresse; les pays en développement sont considérés comme objet de grande préoccupation pour l'Église; le socialisme devient une idéologie acceptable dans certaines circonstances et la manière de traiter les minorités linguistiques, culturelles et politiques est considérablement modifiée.

La première "constitution", adoptée dès 1963, *Sacrosanctum concilium*, porte sur la liturgie. Ce texte théologique, est consacré à la rénovation et à la simplification des rites, permettant une plus grande participation des fidèles à la liturgie, grâce notamment à la célébration en langues vernaculaires et à l'abandon presque général du latin.⁹¹

La pratique du culte change également après Vatican II et ces changements se produisent en grande partie dans l'attention portée aux croyants qui sont considérées comme le fondement de l'Église. Même si l'Eucharistie continue d'être le centre de la messe, elle ne sera plus inséparable de la confession individuelle. Les prêtres commencent à célébrer la messe devant le peuple et le latin, de l'ancien rituel, est abandonné pour, sauf exception, faire place à la langue locale. L'expression Messe en latin se réfère à cette époque, avant la généralisation de l'actuelle Messe par Vatican II. Les sermons dans l'interprétation des Écritures en viennent à connaître un renouveau dans la forme et les laïcs participent plus activement aux divers aspects des célébrations liturgiques. Les chants de la congrégation et même les chansons populaires seront également appréciées (L'HOPITEAU-DORFEUILLE, 1991).

En dépit de ce panorama ecclésiastique, la messe conserve la structure présentée au début de ce chapitre en ce qui concerne l'aspect musical. Notre réflexion souligne *La*

⁹¹ Les principaux apports du concile Vatican II. Le 11 octobre 1962 s'ouvrait le concile Vatican II. Seize textes en sont sortis. Par Stéphanie Le Bars Publié le 11 octobre 2012 à 17h24 - Mis à jour le 11 octobre 2012 à 17h46. <https://www.lemonde.fr/>.

Grande Messe Armoriale de Capiba comme une messe ordinaire. Il est donc important de présenter ce panorama de l'histoire de et de l'évolution de la messe.

Si nous nous arrêtons pour penser au début du Ve siècle, nous notons que la notion et la notation de la musique vocale sacrée précèdent toutes les autres formes en raison de la domination de l'autorité des hommes de l'Église (moines ou prêtres) qui possédaient depuis le Moyen Âge, instruction et écriture. Ils ont su utiliser ces connaissances pour transcrire leurs propres compositions, à savoir celles chantées lors du service de culte. Les instruments étaient exclus de ce processus pour des raisons théologiques de l'époque. La notation et l'organisation de cette période et de ce support étaient centrées sur le chant grégorien. Au fil du temps et particulièrement aux époques baroque et classique, les interprètes perdent la maîtrise et le sens de ces mesures souples et des anciennes échelles qui caractérisaient ce répertoire. A titre d'exemple, nous mentionnons ici la Messe XI, connue sous le nom d'Orbis, facteur de style *grégorien*, anonyme et impossible à dater avec précision. Il a sans doute été esquissé au VIIe siècle, puis écrit et définitivement fixé vers le millénaire. Cette messe grégorienne était écrite strictement *a capella*, c'est-à-dire sans instruments, considérés comme des suppôts de Satan. Les voix masculines étaient les seules voix autorisées à chanter le *chant grégorien*⁹². Et cette notation qu'ils (moines ou prêtres) ont pu développer jusqu'à la fin du IXe siècle, une notation qui correspond à celle actuellement utilisée (LHOPITEAU-DORFEUILLE, 1991).

Au XIe siècle, un moine du couvent de Pomposa, Guido D'Arezzo, imagina un nouveau système indiquant avec précision la hauteur relative des sons. Pour que ses élèves puissent mémoriser l'intonation des degrés de la gamme, Guido D'Arezzo a utilisé les premières syllabes des mots initiaux de chaque moitié des vers composés d'une strophe d'un hymne à saint Jean (MICHELS, 1988).

La note elle-même est venue plus tard avec l'ajout d'un septième son (heptacordes) jusqu'ici inexistant. Ensuite, la syllabe Si a été signée, car ce sont les initiales des mots Sancte Johanes. Au milieu du dix-septième siècle, la syllabe Ut est remplacé par la syllabe

⁹² *Chant grégorien* – Le chant grégorien est, par excellence, le chant liturgique officiel de l'Église catholique. D'après le rite romain ainsi qu'issu du chant vieux-romain et du chant gallican, il resta pratiqué continuellement auprès des églises paroissiales ainsi que des établissements religieux, surtout consacré aux cérémonies plus solennelles de la liturgie de la forme tridentine du rite romain. https://fr.wikipedia.org/wiki/Chant_gr%C3%A9gorien

Dó. Giovanni Batista Doni⁹³ paraît être le premier qui ait employé le DO au lieu de l'ut. Depuis lors, les notes ont été conservées jusqu'à ce jour: Do, Ré, MI, Fa, Sol , Là et Si (MICHELS, 1988).

C'est dans cette optique que de nombreux musicologues considèrent la messe ordinaire comme la première forme musicale organisée de musique vocale sacrée. À la différence de la messe elle-même, la messe ordinaire ne célèbre pas un événement spécifique du calendrier ecclésiastique, mais l'origine des textes utilisés dans la messe ordinaire, son auteur et surtout la date exacte du travail d'écriture sont encore inconnus. Ces textes remontent à l'époque du premier siècle, aux chrétiens (LHOPITEAU-DORFEUILLE, 1999).

Le texte du Sanctus, qui atteste de la sainteté du Seigneur, est ce qui apparaît en premier dans les documents écrits, d'abord dans l'appocalypse de saint Jean, puis, dans deux écrits de saint Clément datant du deuxième siècle. Le Sanctus est apparu pour être utilisé dans le rituel juif qui est bien avant le rituel chrétien. Benedictus et Hosanna seront ajoutés peu de temps après. Le Kyrie Eleison est presque aussi vieux que le Sanctus. Il a été utilisé à l'origine comme réponse donnée par les fidèles dans la langue savante des chrétiens des premiers siècles - le grec - dans les litanies dirigées par le diacre (prêtre de la première église). Les faveurs réclamées par les fidèles dans ces liturgies étaient très diverses: victoire contre la tribu voisine, collection abondante, etc. Le Gloria apparaîtra plus tard. Le premier document qui montre la présence de ce texte dans la messe ordinaire date de 530 après JC. Ce qui ne signifie pas qu'il n'existait pas auparavant, mais simplement que, à partir de cette période il devient obligatoire. Quant à l'Agnus Dei suivi de son *Dona nobis pacem*, sera imposé à partir de 701 par le décret du Pape Serge 1^{er}.

Curieusement, le Credo, qui représente l'aboutissement de la messe, a mis longtemps à s'intégrer à son rituel. C'est la raison pour laquelle de nombreuses messes en latin, grégoriennes ou ultérieures, n'utilisent pas le credo. Il a commencé à être chanté en Espagne au Ve siècle et a été intégré à l'Église gallicane sous le règne de Pépin le Bref, qui ordonne en 747 à tout le clergé d'enseigner aux fidèles. Charlemagne va imposer officiellement ce

⁹³ Il fut professeur d'éloquence à Florence et secrétaire du Sacré Collège à Rome. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la musique des anciens et d'un précieux recueil d'inscriptions, de vases et autres objets.

texte au IXe siècle à tout l'empire, mais Rome ne le considérera comme contraignant qu'à partir du onzième siècle (LHOPITEAU-DORFEUILLE, 1999).

Exposer certains des aspects les plus pertinents de l'histoire de la Messe devient important dans le cadre de nos recherches pour la compréhension du patrimoine thématique et historique du centre de notre travail: La musique armoriale par le biais de la *Grande Missa Armorial* de Capiba. Nous verrons plus loin dans quelle mesure la structure de cette messe correspond à la forme ordinaire et dans quelle mesure la musique armorial et sa forme modale restituent à l'antiquité classique un modalisme typique du caractère musical grec grâce à l'utilisation du système modal.

5.1.2 - La Grande Missa Armorial de Capiba

Les partitions⁹⁴ exposées dans ce chapitre représentent les manuscrits piano/voix réalisées par Capiba. Les compilations pour orchestre sont l'entreprise des copistes de l'Orchestre Armorial de la phase Romançal du Mouvement Armorial, au sein du Conservatoire de Musique de Pernambuco à Recife.

La *Grande Missa Armorial* a été composée en 1974 par Capiba. C'est une messe de caractère ordinaire comprenant les sept parties d'usage : Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, *Et Incarnatus est*, le *Sanctus*, le *Benedictus*, et l'*Agnus Dei*. Elle été écrite pour chœur mixte à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), ainsi que pour trois voix solistes (soprano ou mezzo-soprano, ténor et baryton-basse). Cette œuvre est classée en tant que messe orchestrale, car il s'agit d'une composition vocale à laquelle l'orchestre participe. On peut aussi la qualifier de polyphonique, du fait qu'elle implique plusieurs voix en harmonie, et de concert, en raison de sa structure. Elle est agrémentée de duos et solos vocaux et instrumentaux, ainsi que de la participation du chœur.

La partie de la percussion dans la partition manuscrite d'orchestre ici utilisée présente certaines failles. Malgré l'indication des instruments de percussion, elle ne signale pas correctement quelques instruments entendus dans l'enregistrement ; on observe cet incident dans des passages du *Et incarnatus Est*.

⁹⁴ Partitions des archives personnelles de Julie Cassia Cavalcante Correia da Silva.

La timbale et le triangle sont audibles dans l'enregistrement de 1994, mais ces instruments ne sont pas indiqués sur la partition manuscrite. Sergio Nilsen Barza publia en 2015 les partitions dans une remarquable organisation, et une mise à jour des partitions dans *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos*,⁹⁵ dédié à Capiba et Guerra-Peixe (BARZA, 2015).

Le texte présente également quelques failles concernant la prosodie du latin.

Des erreurs ont probablement été commises au moment de la transcription des pièces, car cette partition pour orchestre a été réalisée par trois copistes différents. Certains passages n'ont pas d'indications adaptées au langage international de la musique, comme par exemple, dans le *Kyrie*. Il y est indiqué : "tempo de Baião". Cela n'est pas incorrect, car même si la nomenclature protocolaire existe pour les expressions en musique, cette pratique est très courante dans le milieu musical ; des compositeurs européens ou américains ont déjà fait appel à des expressions typiques de leur pays pour la définition du caractère de leurs œuvres. Une autre indication associée au terme "Baião", tel que *Moderato*, aurait pu faciliter l'exécution de la partition pour des musiciens qui ne connaissent pas ce terme.

Dans la *Grande Missa Armorial* de Capiba, la prononciation du latin maintient la forme romaine. On observe un fort accent du Portugais du Nordeste très accentué dans l'enregistrement de 1988, qui, par principe, s'est adapté au style, même si cela ne correspond pas à une directive d'interprétation de l'œuvre, cette sonorité enrichit l'interprétation et renforce le principe de Mouvement Armorial. Finalement, cela restera la caractéristique d'une œuvre présentée en respectant l'inspiration dans la culture traditionnelle même si interprétée par des chanteurs lyriques. Nous retrouvons encore dans les zones rurales du Nordeste une population que ne connaît pas le latin dans sa forme académique, mais en utilise des expressions du quotidien, conservées par la tradition orale.

Le père de Capiba était un chanteur doté d'une très belle voix de ténor, d'après les témoignages locaux. À cette époque, autour des années 20, les messes ont été prises très au sérieux dans leur élaboration, en utilisant le latin. Les fidèles y répétaient la séquence liturgique en latin. Capiba témoigne : « - Papai tocava todos os instrumentos de banda, porém, sua especialidade era a clarinete e como cantor era tenor elogiado em sua época ;

⁹⁵ BARZA, Sérgio Nilsen, *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos*, vol . III, CEPE editora, Recife, 2015.

para melhor dizer, na época em que as igrejas reuniam em seus câoros o que havia de melhor em matéria de músicos e cantores para abrilhantarem suas missas e suas novenas [...] Ai da Paróquia que apresentasse uma Missa ou um Te Deum que não estivesse rigorosamente de acordo com o figurino .⁹⁶ (BARBOSA, 1985,pg. 29).

5.1.3 - La Grande Missa Armorial :

A. Kyrie

Ces partitions présentent la formation instrumentale et vocale de la *Grande Missa Armorial* de Capiba. Y figurent la partition conductrice avec l'orchestration de Clovis Pereira, et la partition originale de la partie vocale écrite par Capiba.

Les premiers accords de ce Kyrie expriment, através du mode utilisé, un mélange de tristesse et de mélancolie, peu fréquent quand il s'agit d'une musique dynamique et rythmée. Cet effet est assez caractéristique des mélodies écrites en mode dorique, utilisées ici, que sont basés souvent sur le système modal renaissantiste et baroque. Toujours dans la même modalité, le second motif conduit à une transition harmonique dont l'énergie contraste avec la mélancolie du premier motif.⁹⁷

Ce Kyrie se caractérise par un message de supplication alors doté de foi et d'espoir, dans la forme que construit sa phrase mélodique et dans le passage expressif du chœur. La fin sera hantée par celui-ci, à l'unisson, réaffirmant le motif mélodique initial.

Quadre 3 - Constitution du Kyrie

Structure vocale	Chœur à 4 voix – SATB
Structure instrumentale	Orchestre à cordes structure classique ; percussion.
Tonalité et/ou Mode	En Fa mineur (mode dorien) à la modulation dans la mesure 68. La fin sera en cadence parfaite. ⁹⁸
Caractère	Dynamique, festif suggéré par le rythme de « baião » mais qui ne dissimule pas la mélancolie du texte et du mode dorique.
Mesure	Binaire 2/4 même si les cordes suggèrent à partir de la mesure 75 au troisième système, un appui sur le temps ternaire.
Tempo	Rythme de « baião » semblable au Moderato.
Forme	AA/ BB/ C/ A' (cette dernière en forme de coda pour la fin. Le A' se différencie du A en raison du rythme écrit par les cordes.

⁹⁷ (1994). Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music. Apreciation de Clovis Pereira, presentation du CD.

⁹⁸ Il est important de noter que TOM et MODO sont deux aspects distincts. Le TOM est Fa et le MODO est dorien, par exemple. Même si le tom mineur est le aélien et qu'il ressemble le dorien, ils ne sont pas vraiment la même chose.

Grande missa Armorial
composta em 1974.

Tempo de Baião

KYRIE

CAPIBA

FLAUTA

OBOÉ

CLARINETE (ob)

FAGOTE

TROMPA (F)

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

Tempo de Baião

PR. VIOLINO

2. VIOLINO

VIOLA

CELLO

C. BAIXO

RITMO ZADURBA

TÍMPANOS

PERCUSSÃO

na madeira ou cymbal de pé | Ritmo c/ 2 baquetas

Illustration 3 - Concueteur Grande Missa Armorial de Capiba

Ici la partition, conducteur, de l'œuvre où sont indiqués les parties vocales et instrumentales de la Messe ainsi que le Tempo de baião. La figure 6 présente la partition manuscrite par Capiba avec son organisation harmonique et sa prosodie.

Missa composta em 1974.

Capiba
Org. Clovis Perai

- Tudo c/ energia
- Ênfase M^a
N^a
T^a

- KYRIE -

CORO

The manuscript shows a handwritten musical score for a Kyrie. At the top, it is dated 'Missa composta em 1974.' and attributed to 'Capiba' and 'Org. Clovis Perai'. There are performance instructions: '- Tudo c/ energia' and '- Ênfase M^a, N^a, T^a'. The title '- KYRIE -' is written in large, bold letters. Below the title, there is a section for the 'CORO' (Chorus) with four staves labeled S, A, T, and B. Each staff has a large '8' written on it, possibly indicating a measure or a specific instruction. Below this, there is a section for the 'Choir' with four staves labeled S, A, T, and B. The lyrics 'KY-RI-E E- LE-I SON' are written above and below the choir staves. The musical notation includes notes, rests, and bar lines.

Illustration 4 - Kyrie manuscrit Capiba

B . Gloria

La première phrase est chantée en solo par le ténor qui alterne avec le chœur responsorial⁹⁹. Le thème suivant est présenté à travers un canon entre sopranos et contralto, bientôt imité par les ténors et la basse. Ce qui suit est un passage écrit dans un temps binaire joyeux inspiré par le rythme de Baião. Dans le mouvement suivant, le compositeur nous amène à un moment de réflexion pour atteindre la conclusion du chœur et de l'orchestre¹⁰⁰.

Quadre 4 - Constitution du Gloria

Structure vocale	Chœur à 4 voix – SATB – Introduction solo ténor en récitatif.
Structure instrumentale	Orchestre à cordes structure classique ; percussion.
Tonalité et/ou Mode	En Sol mineur.
Caractère	Contemplatif avec réponse du chœur, thème présenté par un canon entre voix des femmes imité par les voix d'hommes.
Mesure	Récit. $\frac{3}{4}$, la suite 4/4 et 5/4 et finalement en temps binaire.
Tempo	Rythme de «baião» semblable au Moderato et de « Caboclinhos » dans la partie C.
Forme	AA/ BB/ C.

⁹⁹ Forme musicale du répertoire liturgique chrétien primitif. Le peuple chante de courts refrains (fredons, ritournelles) en réponse au récitatif ou à l'invitatoire du ou des chantres solistes. Le répons bref de l'office monastique est de ce type syllabique à la rythmique élémentaire. <https://www.universalis.fr> › encyclopédie › chant-responsorial

¹⁰⁰ (1994). Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music. Apreciation de Clovies Pereira, presentation du CD.

DEO ET IN TER-RA

DEO ET IN TER-RA

PAX HO-MI-NI-BUS ET IN TER-RA PAX HO-MI-NI-BUS

PAX HO-MI-NI-BUS ET IN TER-RA PAX HO-MI-NI-BUS

BO-NAE VO-LUN-TA-TIS BO-NAE VO-LUN-TA-

BO-NAE VO-LUN-TA-TIS BO-NAE VO-LUN-TA-

Illustration 6 - Gloria manuscript - Capiba

C. *Et Incarnatus est*

Peu après le *Credo*, le chœur revient en chantant le *Et Incarnatus est*, cette fois-ci, à l'unisson. Les voix masculines y répondent aux voix féminines dans le thème, en créant avec l'orchestre une ambiance calme pour l'entrée douce du baryton, jusqu'à la finalisation de la partie avec le chœur et l'orchestre, dans un rythme binaire et une atmosphère festive¹⁰¹.

Dans la partition manuscrite de l'orchestre, il y a une omission concernant la partie des percussions, des triangles et des tympan, par exemple, car peu après le baryton en solo, la percussion domine puisqu'elle marque le retour du tempo de baião.

Cette partie de la messe se trouve généralement à l'intérieur du *Credo*, mais peut être séparée selon la décision du compositeur, comme ce fut le cas de Gioacchino Rossini dans sa « *Petite Messe Solennelle* ».

Quadre 5 - Constitution du *Et incarnatus Est*

Structure vocale	Chœur SATB et solo de baryton
Structure instrumentale	Orchestre à cordes structure classique ; basson, hautbois, cor/percussions : tympan, triangle
Tonalité et/ou Mode	Do majeur (parties A et B) mode ionien ; Mi mineur (partie D) ; pendant le solo du baryton, la modulation varie entre Mi mineur et Sol majeur, avant la reprise du tempo de baião (Moderato), pour finaliser en Sol majeur.
Caractère	Mélodieux, joyeux et très introspectif dans la partie D, au moment du solo de baryton.
Mesure	Partie A entre $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$; partie B entre $\frac{3}{4}$ et $\frac{4}{4}$; parties D, E et F entre $\frac{4}{4}$ et $\frac{3}{4}$. À partir de la mesure 77, avant la partie G, le temps sera $\frac{2}{4}$ (temps de « baião ») jusqu'à la fin.
Tempo	Moderato, lent et allegro
Forme	AA/ BB/ C/ D/ E

¹⁰¹ Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music. Apreciation de Clóvis Pereira, presentation du CD.

ET INCARNATUS EST

Arr.
Clavis

CORO

Oboe Solo

Percussion (last 2 notes)

ET IN-CAR-NA-TUS EST DE SPI-RI-TU SANC-TO

ET IN-CAR-NA-TUS EST DE SPI-RI-TU

ET IN-CAR-NA-TUS ET IN-CAR-NA-TUS

SANC-TO

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Et Incarnatus Est'. At the top, the title is underlined. To the right, it is attributed to 'Arr. Clavis'. Below the title, the word 'CORO' is underlined. The score is written for Oboe Solo, Percussion (last 2 notes), and Chorus. The Chorus part is divided into four systems, each with vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'ET IN-CAR-NA-TUS EST DE SPI-RI-TU SANC-TO', 'ET IN-CAR-NA-TUS EST DE SPI-RI-TU', 'ET IN-CAR-NA-TUS ET IN-CAR-NA-TUS', and 'SANC-TO'.

Illustration 7 - Et Incarnatus Est - manuscrit - Capiba

ET RES-

Baritone Solo C - - - - - sup

Piano/Acc/ C D C D

Bar $\text{SU-RE-XIT TER-TIA DI-E ET RES-RO-RE-XT SECONDA SCRIP-TU-RAS ET AG-$

/crescendo

Piano Em D C B^+ C

Bar $\text{DIT IN COS-LUM RE-DES AD- DEI- TE-RAM PA- TRIM}$

Piano Em D C B^+ C

Illustration 8 - Passage - Baryton solo - manuscript - Capiba

Cette partition correspond à la composition d'origine créée par Capiba. Observons que c'est une partition écrite pour le piano et la partie vocale, où le compositeur utilise la notation en chiffrage, dite d'improvisation : celle du jazz (apparue au XXe siècle) pour l'orientation des accords. Cette méthode est largement utilisée dans la composition populaire. C'est lors de ce passage que le moment de l'introspection intervient à travers une simple ligne vocale, calme et concentrée sur la réflexion du texte. Dans l'orchestration réalisée par Clóvis Pereira, la voix soliste entre avec le basson. L'ensemble forme un duo expressif.

Ce thème s'arrête à la mesure 48. Il est repris à la mesure 50, à la suite d'un bref pont représenté par l'intervention du hautbois, à la mesure 49. Entre les mesures 50 et 56, la clarinette en si bémol et la flûte suivent le chant dans cette répétition du thème. Cette forme d'intervention du basson, de la clarinette et de la flûte sera à nouveau utilisée jusqu'à la fin de la partie solo, à la mesure 76, avant l'entrée du tempo de baião¹⁰².

D. Sanctus

Le *Sanctus* a un caractère important et grandiose, bien que sa structure soit l'une des plus simples de la messe, utilisant même la répétition d'un thème fréquent de l'œuvre, pour confirmer l'idée d'adoration dans le texte. La phrase musicale de l'orchestre est divisée avec le chœur à travers un *Forte* à l'unisson, suivi d'un tempo moderato, qui sera dirigé vers une accélération finale, pour entrer dans le *Hosanna*.

Quadre 6 - Constitution du *Sanctus*

Structure vocale	Chœur à 4 voix – SATB
Structure instrumentale	Orchestre à cordes formation classique.
Tonalité et/ou Mode	Sol majeur, finalisant en cadence parfaite.
Caractère	Majestueux et joyeux,
Mesure	A 4/4 jusqu'à la mesure 10 ; binaire 2/4 dans la partie A, à partir de la mesure 11, jusqu'à la partie B dans la mesure 27. Retour à quaternaire mesure 28, jusqu'à la fin.
Tempo	Andante et majestueux
Forme	AA/ BB/ C

¹⁰² Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music. Apreciation de Clóvis Pereira, presentation du CD.

Les thèmes rythmiques et mélodiques du *Sanctus* sont déjà présents dans la première phrase de l'orchestre. Ces thèmes sont importants dans cette partie, car ils répètent ceux déjà utilisés dans d'autres passages de la messe. Ils sont incorporés au début et à la fin du *Sanctus*, renforçant ainsi le message de l'exaltation.

Cette partie de la messe est considérée comme l'une des plus simples de sa structure musicale. Elle a servi de pont entre *Et Incarnatus* et le *Benedictus*, ce qui correspond à un autre moment d'introspection et de réflexion, exprimé à travers le solo de soprano représenté dans une mélodie tranquille ¹⁰³.

¹⁰³ Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music. Apreciation de Clóvis Pereira, presentation du CD.

S A N C T U S
- G r a n d e -

Atto: claus. Passiva

Instrumental parts and vocal staves for the Sanctus section of the Grande Missa Armorial de Capiba. The score includes parts for Flauta, Oboe, Clarinete, Fagote, Trompa, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo, Timpanes, and Percussion. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) are shown with the lyrics "Sanctus Sanctus".

Illustration 9 - Conductor - Grande Missa Armorial de Capiba - Sanctus

SANCTUS

Capriha
Org. Clovis Perri

GRANDIOSO

ORA

Cor. O

Tst i.

(#)

SANC- TUS

SANC- TUS

ore

SANC- TUS

SANC- TUS

SANC- TUS

SANC- TUS

SANC- TUS

SANC- TUS

OR 2.

SANC- TUS

SANC- TUS

DO- MI- NUS

SANC- TUS

SANC- TUS

DO- MI- NUS

SANC- TUS

SANC-~~2~~US

DO _____ MI _____

SANC- TUS

SANC- TUS

DO _____ MI-

Illustration 10 - Sanctus - manuscrit - Capiba

E. Benedictus

C'est l'un des passages les plus simples de la Messe. De par son atmosphère, il évoque une sorte de berceuse. Cette partie correspond à un solo de mezzo-soprano ou de soprano. L'enregistrement a été réalisé avec la voix d'une soprano. La voix solo aura la réponse du chœur qui répète sa ligne mélodique ¹⁰⁴.

Quadre 7 - Constitution du *Benedictus*

Structure vocale	Chœur à quatre voix SATB et solo de soprano ou mezzo-soprano.
Structure instrumentale	L'orchestre avec l'intervention du hautbois, qui répond à la voix soliste ; la percussion intervient seulement à partir de la partie B.
Tonalité et/ou Mode	Sol majeur avec un final en cadence parfaite. Les instruments transpositeurs sont la clarinette en Si bémol (pour La majeur) et le cor en Fa (pour Do majeur).
Caractère	Tranquille : la voix soliste soutient le Legato à chaque phrase.
Temps	Quaternaire toujours.
Andamento	Adagio avec la noire = 69 ; accélération dans la partie B et ralentissement à la fin de la partie C.
Forme	AA/ BB/ A' A''/ BB / C

¹⁰⁴ Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music. Apreciation de Clóvis Pereira, presentation du CD.

① Benedictus Capiba
Org. Clavis

Alt. $\text{F}\sharp \text{C}$

Quida do 913
Piano (Solo/Acc.)

Solo (hi)
NE - DIC - TUS BE - NE

DIC - TUS QUI VE - NIT IN NO - MI - NE

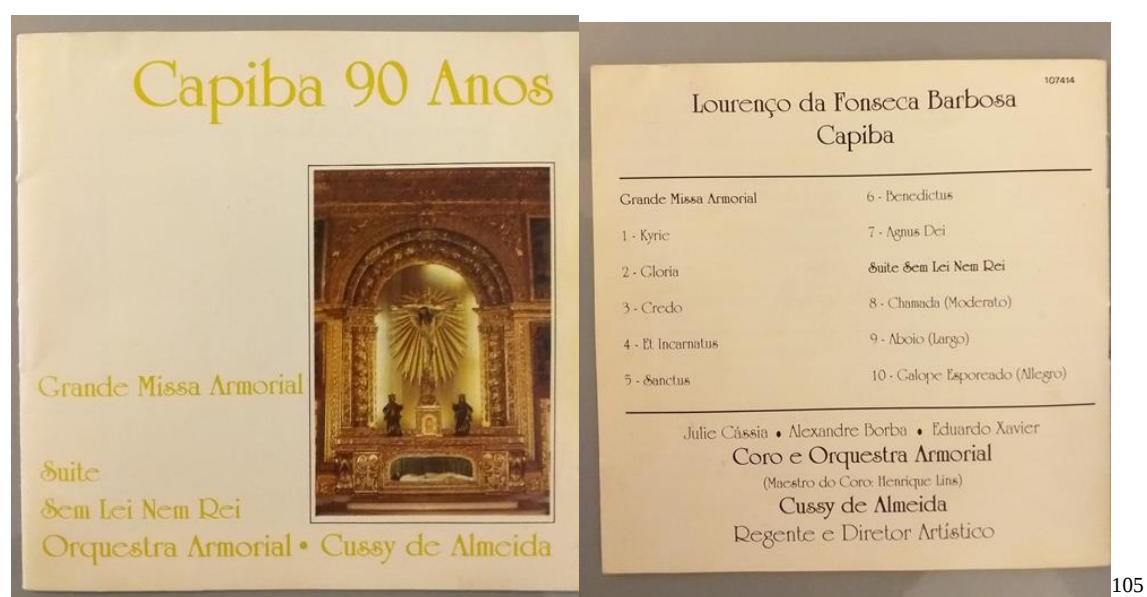
men tempo
metate
Todas as harmonias seguem o ritmo

$\text{D} - \text{C}$ G F

Illustration 11 – Benedictus - manuscrit - Capiba

Dans cette partition manuscrite certaines indications informelles sont davantage utilisées dans l'enregistrement, sur la prononciation, où les consonnes doivent être "collées" comme solution pour la conduite de Legato.

En ce qui concerne la dynamique, la première phrase **mf** (*mezzo-forte*) est indiquée, ainsi que la seconde, qui elle fait référence à la répétition **p** (*piano*). Cette partition présente également toute la conduction harmonique de la pièce. Dès le début, elle indique que la voix soliste était un Alto (contralto). On peut donc penser que c'était le premier choix de Capiba concernant le solo.



Exemple Sonore :

https://www.youtube.com/watch?v=fI9S_iHyv3Y5.2 – Présentation d'autres messes armoriales

5.2.1 - Grande Missa Nordestina – Clóvis Pereira

Composition de Clóvis Pereira dans les années 1970 intégrée aux idéaux esthétiques du Mouvement Armorial, cette oeuvre apporte toute l'expérience vécue durant cette période de création armoriale.

La Grande Messe du Nordeste de Clóvis Pereira (1932) a été composée en 1977, cette messe est sa dernière œuvre composée par lui à cette époque du Mouvement Armorial. Elle a été écrite pour répondre à une commande de l'Université Fédérale de Paraíba, UFPB, qui

¹⁰⁵ Photo : archives privé – Julie Cassia Cavalcante Correia da Silva.

organisa événement en commémoration de la première année du mandat de son Recteur, le professeur Lynaldo Cavalcanti. A cette époque, Clóvis Pereira était professeur de cette institution à partir de 1964, il exerçait également la fonction de chef d'orchestre de la chorale de l'université. La *Grande Messe du Nordeste* a été créée pour une chorale à quatre voix (SATB), deux voix de soliste - soprano et ténor - et un orchestre de chambre avec percussion pouvant utiliser deux flûtes afin d'approcher du timbre des Bandas de Pífanos, groupe musical traditionnelle du Nord-Est.

En 1978, le premier enregistrement de cette œuvre a été réalisé dans le studio du Conservatoire de musique de Pernambouc, et sera distribué en version LP, en 1979, par Discos Marcus Pereira. La version pour orchestre symphonique a été interprétée pour le concert du 40e anniversaire de BANORTE - Banco Nacional do Norte. Cette nouvelle organisation de l'orchestre de la messe était l'idée du compositeur pour l'adéquation de l'œuvre à la grandeur de l'événement.



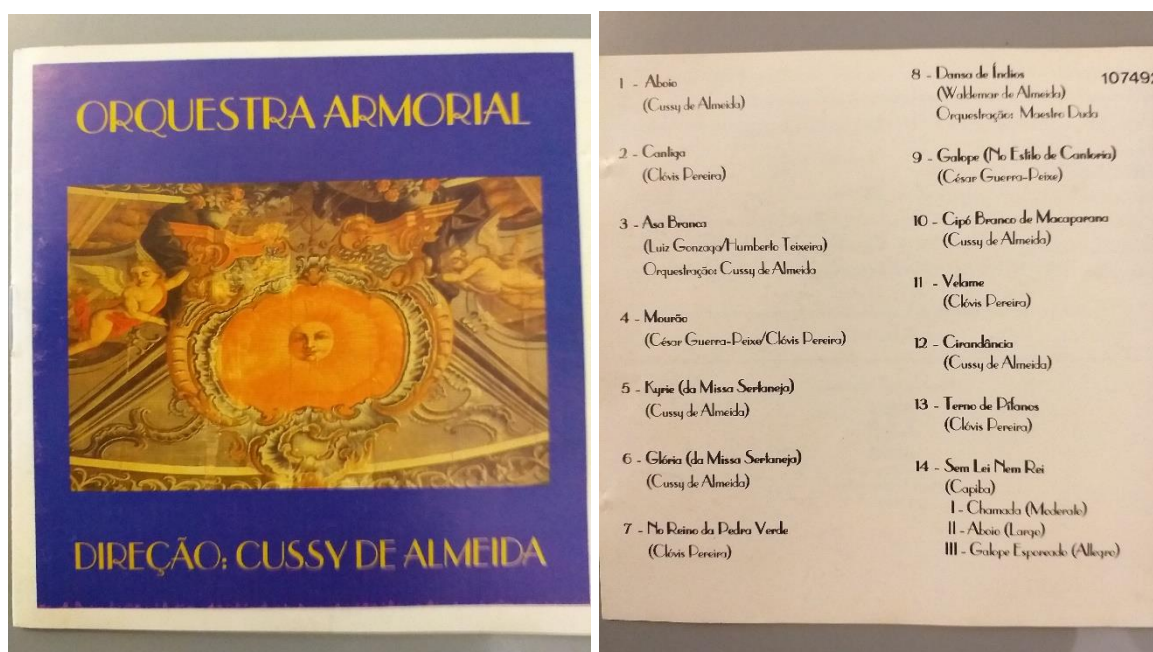
Exemple sonore :

https://www.youtube.com/watch?v=lUSkS1_Y0CE

¹⁰⁶ <https://rateyourmusic.com/release/album/orquestra-de-clovis-pereira-e-coral-da-ufpb/grande-missa-nordestina/>

5.2.2 - Missa Armorial – Cussy de Almeida

La *Missa Sertaneja* ou *Missa Armorial* de Cussy de Almeida (1936-2010) a été composée en 1971, elle a été jouée plusieurs fois en concert sous la forme d'inachevée, limitée à deux parties, *Kyrie* et *Gloria*. Elle a été composée pour une chorale à quatre voix (SATB), orchestre de chambre également doté de percussions et un clavecin, deux voix solistes: celle de soprano pour le *Kyrie* et de ténor pour *Gloria*. Clavecin a une présence importante dans l'orchestration. Il y a très peu d'informations sur cette messe. D'après Suzana Costa, veuve de Cussy de Almeida, la messe est surnommée alors la *Sertaneja*, sera complétée en 2000 et le compositeur l'intitulera alors ensuite "*La messe de la découverte du Brésil - 500 ans*". L'enregistrement connu est celui de 1994.



107

Exemple sonore :

<https://www.youtube.com/watch?v=A3--ODqtCrl>

¹⁰⁷ Photo : archives privé : Julie Cassia Cavalcante Correia da Silva.

5.2.3 - Missa de Alcaçus – Danilo Guanais

La *Missa de Alcaçus* est une œuvre brésilienne aussi originale que surprenante par son écriture et ses sonorités. Composée en 1996 par Danilo Guanais (1965), elle est conçue comme un ensemble de mouvements de plusieurs styles, synthétisant diverses influences musicales, aussi bien de tradition érudite européenne que de musique populaire brésilienne. Cette œuvre est considérée comme l'aboutissement et une représentation remarquable de l'esthétique armoriale.

Dans le traitement des voix et de l'orchestration, du contrepoint et de l'harmonie, mêlent ainsi le plain chant, les organa de l'Ecole Notre Dame, Palestrina, Bach, Mozart d'une part. D'autre part, on retrouve des éléments venus de la tradition culturelle du Nord-Est brésilien : les mélodies des *romanceiros* chantées par les femmes en accompagnements aux travaux domestiques, chants des poètes populaires appelés *cantadores*, les appels des gardiens des troupeaux issus de la tradition des *vaqueiros*, le violon populaire des *rabequeiros* et l'improvisation poétique des *repentistas*. Ces éléments sont présents dans la rythmique, les gammes, les modes utilisés, et ils sont traités selon un langage savant.

Le titre de la messe évoque une petite ville du littoral du Nord-Est appelée Alcaçuz, où l'anthropologue Deífilo Gurgel a collecté les *Romances de Alcaçuz* (1993), mélodies anciennes chantées par des voix solos de femmes. Ces mélodies se glissent dans la messe en plusieurs moments contrapuntiques, constituant en quelque sorte le fil rouge de cette oeuvre (GUANAIS, 2016).

Cette messe a été travaillée par le chœur de chambre de l'Université de Campina Grande, Paraíba, sous la direction de Vladimir Silva, avec le Loiret's Singers (issus des Conservatoires d'Olivet et de l'EMM de Gien dirigés par Julie Cássia Cavalcante) et présenté le 26 mai 2017 au théâtre du Carnegie Hall à New York, en honneur des commémorations des 30 ans de l'œuvre.

En 2018, Julie Cássia Cavalcante créa un projet pédagogique intitulé « Musique Armoriale en France » où participeront les classes des polyphonies du CIM dirigées par Patricia França, les classes de Chant du Conservatoire d'Olivet et de l'EMM de Gien en présentant des conférences, master classes par le compositeur Danilo Guanais et Vladimir Silva, et concerts de la Messe d'Alcaçus dans les départements de Lorraine et du Loiret.

Cette oeuvre a été enregistré en 1996, à Natal par Université de Rio Grande do Norte, sous la direction d'André Oliveira avec le Madrigal da UFRN et la participation des solistas : Cláudia Cunha (soprano), Eduardo Xavier (baryton) et Álvaro Barros (guitare).



Exemple sonore :

<https://archive.org/details/MissaDeAlcacuz>

¹⁰⁸ Image : <https://archive.org/details/MissaDeAlcacuz>.

5.3 – CONCLUSION

Nous avons utilisé dans cette thèse les termes tradition et érudition comme outil de présentation de l'univers de la musique armoriale et des caractéristiques de l'œuvre du compositeur Capiba. Ces deux termes, malgré leur complexité dans l'univers de la musique savante, sont fortement liés dans le Mouvement Armorial. Ce travail se concentre sur la première phase du Mouvement, la phase Préparatoire vers 1946, en passant par la deuxième phase dite Expérimentale, entre 1970 et 1975, et la troisième phase appelée Romançal à partir de 1975 jusqu'à 1987.

Si la complication et les problèmes liés à l'interaction de ces deux « espaces » sont aujourd'hui largement reconnus par le milieu artistique au Nordeste du Brésil, ce domaine de réflexion reste encore l'objet de peu de travaux.

Nous avons présenté, en premier partie, le Mouvement Armorial et son créateur Ariano Suassuna, parce que nous considérons comme pertinent de montrer la création de ce mouvement, pour mieux contextualiser la musique armoriale et mettre en avant la participation de Capiba au sein du Mouvement Armorial. Nous avons démontré, dans la première partie, l'impact réel du Mouvement Armorial ainsi que l'impact de la personnalité de son créateur sur les différentes expressions artistiques du pays et en particulier dans la musique, dès son apparition et XXe siècle. Notre travail a présenté le Mouvement Armorial comme un soutien à la création d'un art érudit brésilien puisant aux racines de la culture populaire. Notre réflexion a présenté l'art armorial comme un élément inspiré directement de la littérature de Cordel - avec la narrativité de ses récits en vers, la xylogravure de la couverture de ses publications et la musique de ses interprétations chantées et rythmées. Les arts visuels et la littérature ont eu un rôle très important dans le processus de définition et de délimitation d'une esthétique armoriale. A travers le parcours d'Ariano Suassuna et le déroulement présenté dans cette première partie, nous prouvons que les arts visuels, la littérature et la musique sont étroitement liés grâce à cet esprit du mouvement qui a conduit à cette interaction. Notre recherche montre que la musique armoriale est l'expression artistique qui a apporté une interaction directe et hâtive aux sonorités caractéristiques des spectacles traditionnels. Ces sons qui ont été recréés à travers un langage érudit et avec des interprétations de groupes comme Quinteto Armorial et l'Orchestre Armorial de Chambre à Recife ont fait que la musique érudite a eu une grande importance dans le Mouvement Armorial. Elle occupe une place majeure dans les manifestations publiques du

mouvement, mais aussi dans le travail de création et d'expression du « langage » Armorial. Finalement, la présentation biographique du créateur du Mouvement Armorial se montre essentielle dans la mesure où l'attache d'Ariano Suassuna à son environnement et ses racines explique la dynamique de sa vie vers l'idée de l'armorial. Ce cadre sera aussi caractéristique dans le parcours personnel et artistique de Capiba. Ce lien de l'individu à son élément culturel est paru comme essentiel dans l'éclairage des questions posées dans notre recherche.

Notre recherche a utilisé en deuxième partie l'œuvre et la biographie du compositeur Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa) comme objet de réflexion, car son travail pendant le Mouvement Armorial a été fortement influencé par les idéaux artistiques portés par Ariano Suassuna. Capiba avait les mêmes principes. L'exposition des partitions, les commentaires et la présentation du parcours du compositeur dans cette partie de la thèse a montré l'importance de Capiba en tant que canal et lien entre la capacité de création érudite et son ressenti venu de son expérience dans la culture traditionnelle. Nous considérons que Lourenço da Fonseca Barbosa, dit « Capiba », est un exemple de créateur savant dans la musique armoriale, venant pourtant de l'espace de la musique populaire et des chansons de Carnaval. Nous avons porté un regard sur le profil peu connu d'Ariano Suassuna comme auteur (parolier) et partenaire du compositeur Capiba, et nous avons valorisé cette harmonieuse collaboration, symbole d'une initiative artistique qui surprend le pays entre les années 50 à 70. Nous avons traité ce sujet pour illustrer une préparation au mouvement et montrer la participation de Capiba dans cette progression vers le Mouvement Armorial. Cette période devient importante comme phase préparatoire du mouvement. Face à d'autres mouvements artistiques comme le Tropicalisme, ce partenariat a réussi à percer et à représenter une des régions les plus pauvres du Brésil. Avec un vrai défi : présenter sa tradition culturelle. De ce partenariat entre Capiba et son ami Ariano Suassuna, et de leur participation au II et III Festival da Canção Popular avec les chansons intitulées : *São os do Norte que vêm* (1966) et *Cantiga de Jesuíno* (1967) va naître la volonté d'approfondir le lien entre tradition et érudition dans la culture du Nordeste. Au TEP – Théâtre d'étudiants de Pernambouc – Capiba compose pour les pièces de théâtre d'Hermilo Borba Filho et d'Ariano Suassuna. Doté d'une formation érudite, Capiba, le plus expressif compositeur de frevos à côté de Nelson Ferreira, a composé des mélodies basées sur des poèmes de Castro Alves, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira et beaucoup d'autres poètes brésiliens. Dans la deuxième partie de cette thèse, toujours pour

renforcer notre constat sur l'importance de Capiba dans le Mouvement Armorial, nous avons montré cette création érudite dont l'inspiration vient de la culture traditionnelle. Nous avons insisté sur la posture de Capiba dans le milieu musical classique des années 70 à Pernambouc. En effet, le Mouvement Armorial a engendré la polémique en demandant aux musiciens de formation érudite et classique d'utiliser leurs instruments propres pour jouer des nouvelles sonorités musicales, très proches des musiques populaires et traditionnelles et pourtant la musique armoriale est une musique de Chambre, et une musique d'inspiration baroque dans sa formation. La musique armoriale a souvent souffert de la comparaison avec les musiques créées par des musiciens nationalistes, certains trouvant qu'elle n'apportait rien de nouveau. Les critiques et certains musiciens avaient du mal à distinguer musique populaire et musique érudite à l'intérieur de ce mouvement musical dit armorial. Capiba est donc un compositeur qui aura une attitude humble et pragmatique face à ce contexte proposant des œuvres qui resteront une marque de l'esthétique armoriale, tel que l'exemple de la suite *Sem Lei Nem Rei*.

Considérant certaines définitions en musique et celle de la musique armoriale, nous avons montré que la musique traditionnelle désigne l'ensemble des musiques associées à une culture nationale ou régionale ou à une zone géographique. Musiques orales et populaires, elles se transmettent à l'oreille, bien que certains groupes et musiciens actuels préfèrent les transcrire sur partition afin de les interpréter ou de les répertoire. La musique savante (ou musique sérieuse) est un terme général utilisé pour désigner des traditions musicales impliquant des considérations structurelles et théoriques avancées. Ces notions sont fréquemment employées en musicologie, bien qu'elles soient parfois discutées par un certain nombre de musicologues. Ce paramètre sera peut-être l'obstacle conceptuel provoqué par l'arrivée du Mouvement Armorial et sa proposition d'une esthétique nouvelle.

La troisième partie de cette thèse a illustré quelques exemples de cette musique qui la dévoilent. La *Grande Missa Armorial* de Capiba, est une Messe - dédiée au père de Capiba (Severino Atanásio de Souza Barbosa, directeur d'orchestre, instrumentiste et chanteur) - dite Ordinaire, en latin composé de 7 parties : le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, *Et Incarnatus*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*. Composé en 1974. Son orchestration a été réalisée pour les commémorations des 80 ans de Capiba et un orchestre a été spécialement créé pour l'événement et le concert réalisé à la Basilique de Nossa Senhora do Carmo à Recife. Cette œuvre sera enregistrée par l'Orchestre Armorial de Recife au Conservatoire de Musique de Pernambouc, dirigé par Cussy de Almeida pour l'anniversaire

de 90 ans de Capiba, en octobre 1994. La messe de Capiba comporte cet encadrement technique en renforçant son habilité en matière de composition érudite. Nous avons présenté les partitions manuscrites du compositeur pour démontrer ses plans de compositions et sa facilité, surtout dans le cas de la Grande Missa, à organiser la conduction harmonique et les prosodies en latin. Cette œuvre composée par Capiba, est la première messe composée dans le Mouvement Armorial et marquera cette capacité technique et artistique dans l'esthétique musicale armoriale. Les musiciens et compositeurs pouvant dorénavant intégrer les sonorités de cette nouvelle musique en explorant le potentiel inconnu de leurs instruments jusqu'alors.

Alors comment traduire en langage « classique » ou savante les sonorités des instruments et de voix traditionnelles ? Notre exposition a démontré que cela s'est étendu pendant le développement du Mouvement Armorial malgré les obstacles techniques et surtout malgré les discours ou les idées pré-conceptuelles. L'expression « musique savante », représente une musique raffinée, recherchée, érudite dont la complexité nécessite un long apprentissage et un savoir approfondi fondé sur l'étude des sources techniques et historiques des documents, des textes, pour la composition et création des ouvrages. Nous trouvons souvent utilisée l'expression « musique classique » (grande musique) pour présenter les grands auteurs de la tradition musicale occidentale qui s'oppose à la musique dite « folklorique », légère, de variétés. Ce terme est aussi employé pour dénommer une musique de tempérament traditionnel, pure, harmonieuse. Cependant le croisement de ses deux univers, traditionnel et savant, ne privent pas une nouvelle genèse parce que la création est libre.

Ordinariamente, chama-se de clássica à Música que se opõe à popular. Como, porém, isso causaria confusão, está começando a ser adotado para ela o nome mais geral e amplo de Música erudita, subdividida em clássica, barroca, romântica, etc.(SUASSUNA, Ariano. Iniciação à estética. Rio de janeiro: José Olympio, 2007, pg. 322.)

La musique populaire est une musique des couches populaires, d'une culture, d'un pays ou d'une région. Souvent les musiques populaires sont liées à des circonstances sociales avec un caractère artisanal, anonyme ; elles se transmettent généralement de manière orale, ce qui les oppose à la musique savante. Notre travail illustre la possibilité d'

interaction de ses deux pôles à travers l'idée du Mouvement Armorial ainsi que par l'exemple de l'oeuvre de Laurenço Fonseca Barbosa, o Capiba.

Est-ce que cette polémique qui avait eu lieu dans le milieu musical était un point important? Comme réponse à cette question, nous considérons que les adaptations à des nouvelles esthétiques passent toujours par des situations de questionnements et de difficultés. Néanmoins, dans le contexte de la musique armoriale, les acclimations et assimilations techniques des instrumentistes d'orchestres classiques aux sonorités d'inspiration traditionnelles ont été un réel obstacle. La réaction du public à cette esthétique est peut-être le vrai retour à l'expectative d'Ariano Suassuna sur le Mouvement Armorial. Le public était très sensible et réceptif. Il faudra aussi considérer que les aulas espetáculos (conférence – concert), données par Ariano Suassuna, étaient un vrai dispositif d'explication au public. Cette démarche pédagogique n'a pas été construite dans le milieu musical (universités et conservatoires) ce qui pourra expliquer la résistance et parfois l'opposition de cet environnement, à un moment donné, vis à vis de cette musique.

Comment la musique armoriale se définira-t-elle après 1987 ? Le Mouvement Armorial « disparaît officiellement » en 1987, mais la musique armoriale avec la création d'autres groupes et artistes de renommée nationale depuis les années 90, et en particulier l'oeuvre de Capiba, reste bien vivante et essaima dans tout le pays en différentes formations. Nous observons que la musique armoriale va se développer et s'accroître construisant un héritage surprenant et s'étendra vers d'autres milieux artistiques tels que le cinéma et la télévision, qui jusque-là faisaient appel à des musiques plus conventionnelles.

Après cette réflexion, restent les points moins développés de notre travail et ses limites. Le sujet de cette thèse est porteur d'autres cibles. Pour éviter la dispersion, restant sur notre espace géographique et temporel, nous avons limité les analyses des textes ou partitions en restant aussi concis sur l'illustration des instruments et certains musiciens du Mouvement Armorial. Un autre point important de notre travail, était la bibliographie. Nous avons constaté que les références sur Capiba dans la musique savante ou sa collaboration dans la musique armoriale sont minimales. Presque toute information débouche sur son palmarès dans la composition des frevos.

Finalement, nos perspectives d'approfondissements et d'autres orientations intéressantes pourront être exploitées lors des recherches ultérieures. Cette expérience nous a sensibilisé par exemple à la dimension de l'observation de la performance en musique

armoriale et particulièrement dans le contexte du Chant et de son expression vocale. La prononciation ou les divers répertoires vocaux d'inspiration régionale, tels que l'opéra en 3 actes *A Compadecida* (1959) de José Siqueira (1907-1985), présenté en 1961 au théâtre Municipal de Rio de Janeiro. Notre contribution restera primordiallement dans la présentation du compositeur Lourenço da Fonseca Barbosa, Capiba, comme un acteur important pour le Mouvement et surtout pour la musique armoriale, et son profil en tant que compositeur savant.

GLOSSAIRE

- Aboio (ou kulning ¹⁰⁹) - chant utilisé pour la surveillance du bétail dans le Sertão.
- Aboiador - celui qui chante l'*Aboio*, souvent le *vaqueiro* qui surveille le bétail.
- Ad libitum - terme de modification et de suspension de mouvement. À volonté, comme on veut. Suspend la marche régulière d'un mouvement et laisse à l'interprète toute liberté.
- Agogô - cloches doubles sans battant, frappées par une baguette en fer et produisant deux tons.
- Baião – danse du Nordeste, développée au Pernambuco, dont la musique peut être instrumentale ou vocale, et qui porte un rythme syncopé.
- Batucada - genre musical joué par un ensemble d'instruments de percussion pour accompagner plusieurs danses.
- Batuque - ancienne danse afro-brésilienne, originaire de l'Angola et du Congo.
- Berimbau - arc musical, d'origine africaine, qui comporte une corde métallique et une calebasse servant de résonateur. La corde est frappée avec une baguette en bois, en même temps qu'on secoue le caxixi.
- Bloco - groupe qui défile et danse pendant le carnaval, souvent porteur d'une thématique.

¹⁰⁹ Le Kulning (appelé aussi kauking, kaukning, kulokker, kyrlokker ou lockrop) est un type de chant scandinave souvent utilisé pour appeler le bétail (vaches, chèvres...) dans les alpages, pratique tradition souvent chanté par des femmes (SUNDBERG, 2015, p. 304).

- Bumba-meu-boi – *danse dramatique* ou *bailados* do Nordeste.
- Caboclo - métis descendant d'Européens et d'Amérindiens. Le paysan du Sertão est appelé *sertanejo* ; terme utilisé dans le *candomblé*.
- Caboclinho - danse d'origine autochtone qui représente des batailles, des chasses et des récoltes ; la musique est jouée par des *Pífanos*, *Ganzàs* et *Reco-Recos*.
- Caipira - habitant de la campagne, zone rurale ; paysan.
- Caixixi - instrument de percussion en forme de petit panier contenant des graines.
- Clavicórdio - clavier à percussion et instrument à cordes, fait maison, très populaire entre le XVIe et le XVIIe siècle, qui sera remplacé plus tard par le clavecin et le piano.
- Candomblé - désigne les religions d'origine africaine ainsi que leurs lieux de culte (ou *terreiro*).
- Cangaceiro - les « *cangaceiros* » (bandits) étaient des voleurs, mais également des hommes de la campagne qui luttèrent contre l'exploitation des paysans. Leur rébellion revêtit un caractère politique à la fin du XIX siècle, période à laquelle des bandes de *cangaceiros* surgissent dans les zones rurales.
- Cantador - chanteur-poète de la tradition de la *cantoria*.
- Cantoria – genre poético-musical qui chante les *desafios* avec un jeu improvisé.
- Cantate (Cantata – It.) - par opposition à la sonate, faite pour être jouée (SONARE : jouer), la Cantata est une pièce destinée à être chantée (CANTARE : chanter) ; c'est une composition en plusieurs mouvements pour

une ou plusieurs voix et/ou chœur, toujours avec accompagnement instrumental, sur un texte religieux ou profane.

- Capoeira - art martial originaire de l'Angola qui s'est développé en jeu chorégraphique et musical.
- Carimbó - chant et danse de l'Ile de Marajó et de Belém du Pará.
- Cateretê ou Catira - danse luso-brésilienne d'origine indienne, accompagnée par deux *viroleiros-cantadores*.
- Cavaquinho - instrument à cordes d'origine portugaise, de taille plus petite que la guitare acoustique, avec quatre cordes métalliques ou de nylon et dont l'accordage est en ré-si-sol-ré. Très utilisé pour jouer le *chôro* et la *samba*.
- Ciranda - ronde d'enfants traditionnelle d'origine portugaise, avec chants faisant alterner un soliste et un chœur qui répond ; danse d'adultes typique du *fandango* au sud-est et au sud du Brésil.
- Desafio - d'origine portugaise, joute poétique et musicale entre deux chanteurs ; on la trouve dans plusieurs répertoires traditionnels comme la *cantoria* du Nordeste.
- Forró - terme dérivant du *forrobodó*, bal populaire de danses mouvementées, générique de plusieurs danses du Nordeste ; désigne aussi une variante du baião.
- Frevo - du verbe *ferver*, en portugais, « bouillir ». Danse en forme de marche très rapide, accompagnée d'une musique très syncopée, originaire de Recife au Pernambuco.
- Frevo-canção - le Frevo "chanté", différent du style traditionnel, parfois accompagné par un groupe instrumental.

- Frevo-de-rua - un style de Frevo purement instrumental, utilisant des pistons, des trombones, des trompettes, et produisant des notes élevées.
- Frevo-de-Bloco - issu des sérénades de carnaval, qui utilise des banjos, guitares et autres instruments à cordes et à vent, tels que la clarinette.
- Ganzá - instrument de percussion composé d'un tube métallique simple, double ou triple, que l'on secoue. Très utilisé pour marquer le rythme du côco.
- Jacunço - c'est l'équivalent du *cangaceiro*, mais ce terme évoque plutôt l'aspect physique du personnage.
- Maculelê - danse afro-brésilienne de lutte avec bâtons, originaire de Bahia.
- Macumba - cultes afro-brésiliens modifiés par les influences congo-angolaise et indienne, le catholicisme populaire, le spiritisme et d'autres sciences occultes.
- Mamulengo - genre de théâtre de marionnettes brésilien.
- Mangue-beat - musique populaire qui mélange hard rock et hip-hop, avec certaines manifestations du Nordeste comme le *maracatu* ; mouvement culturel des années 90 développé au Brésil par Chico Science.
- Maracatú - musique et danse de tradition afro-brésilienne, originaires de Recife et Olinda au Pernambuco, et des Etats de Paraíba et Alagoas.
- Marujada - *bailados* qui portent sur des thèmes maritimes et les luttes traditionnelles entre chrétiens et Maures.
- Matuto - individu vivant à la campagne et dont la personnalité révèle la rusticité de l'esprit, le manque de compétences sociales.

- Moda - chanson rurale dont la plupart des textes sont de vraies *romances*, essentiellement narratifs et rarement lyriques ou romantiques. Les *modas* se chantent généralement à deux voix en tierces parallèles et sont accompagnées par la *viola*.
- Modinha - diminutif de *Moda*, chanson d'amour lyrique apparue vers le VIIe siècle en tant que musique de salon, et qui deviendra un genre populaire au XIXe siècle.
- Modal - qui est lié au mode utilisé (Mode dorien par exemple).
- Mode dorien - ancien mode inférieur construit à partir du deuxième degré de l'échelle majeure.
- Música sertaneja - genre de musique populaire rurale typique des régions Sud, Sud-Est et Centre du Brésil.
- Pífanos ou Pífaros - flûtes en bambou ou en métal, sans clés, percées de six trous et jouées en position verticale ou transversale.
- Polo (Esp.) - danse populaire andalouse, de rythme ternaire modéré et aux syncopes fortement marquées.
- Rabeca ou Rebeca - sorte de violon populaire portugais adapté dans la région Nordeste du Brésil, d'un timbre plus grave que celui du violon ; instrument le plus traditionnel des zones rurales.
- Repente - réponse improvisée dans la *cantoria*.
- Romance - ballade portugaise et espagnole.
- Sertão - zone semi-aride du nord-est du Brésil, éloignée des côtes, où l'on pratique l'élevage extensif.

- Sertanejo - celui qui est né ou qui habite dans le Sertão.
- Soli (It.) - qui a à se trouver soliste ou très à découvert. Passage où une voix ou un instrument sont solistes.
- Toada - rythme ou cellule rythmique ; en lien avec la *capoeira*, le *candomblé*, le *xangô*.
- Tonal - qui est lié à la tonalité.
- Tutti (It.) « tous » - passage au cours duquel tous les instruments jouent, ou encore, toutes les voix chantent.
- Vaqueiros - désigne une profession originaire du nord-est du Brésil : personne responsable d'un troupeau de bovins.
- Viola - sorte de guitare d'origine portugaise, plus petite que la guitare espagnole, en général équipée de cinq paires de doubles cordes.
- Viola de arco - instrument identique à la *rebeca* ou au violon.
- Violão - la guitare espagnole classique.
- Violeiro - joueur de *viola*.
- Xaxado - danse et chanson du Nordeste du Brésil.
- Xote - danse du Nordeste issue de la polka d'Angleterre.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1 - ARIANO SUASSUNA AVEC SES FRERES ET SA MERE RITA SUASSUNA - FOTO PROVAVELMENTE DA DECADA DE 1960, ONDE MOSTRA RITA SUASSUNA E SEUS FILHOS, DA ESQUERDA PARA DIREITA, ARIANO, SAULO, JOÃO, LUCAS E MARCOS – FONTE – FOTO VIA DORGIVAL MACEDO JUNIOR. HTTPS://WWW.FUNDAJ.GOV.BR/INDEX.PHP/	26
FIGURE 2 - CAPIBA EN FAMILLE - BARBOSA, L. D. (1985). O LIVRO DAS OCORRENCIAS. RECIFE, BRESIL: FUNDARPE.	102
FIGURE 3 - TABLEAU DE CAPIBA – PHOTO – JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA	133
FIGURE 4 - CAPIBA A RIO DE JANEIRO - HTTPS://JORNALGGN.COM.BR/MUSICA/MESTRE-CAPIBA-0/ ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.	
FIGURE 5 - CONDUCTEUR GRANDE MISSA ARMORIAL DE CAPIBA – ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	149
FIGURE 6 - KYRIE MANUSCRIT CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	150
FIGURE 7 - GLORIA MANUSCRIT – CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	152
FIGURE 8 - GLORIA MANUSCRIT – CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	153
FIGURE 9 - ET INCARNATUS EST - MANUSCRIT – CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	155
FIGURE 10 - BARYTON SOLO - MANUSCRIT – CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	156
FIGURE 11 - CONDUCTEUR - GRANDE MISSA ARMORIAL DE CAPIBA – SANCTUS - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	159
FIGURE 12 - SANCTUS - MANUSCRIT – CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	160
FIGURE 13 - BENEDICTUS - MANUSCRIT – CAPIBA - ARCHIVES PERSSONNELLES -JULIE CASSIA CAVALCANTE CORREIA DA SILVA.	162

BIBLIOGRAPHIE

1 - Œuvres de Capiba :

BARBOSA, L. F. (1985). O livro das ocorrências. Recife, Brésil: FUNDARPE.

BARBOSA, L. F. (1992). Capiba Histórias que a vida me ensinou. Recife: Massangana.

2 - Bibliographie sur Capiba :

ABRANTES, T. M. (1996). Capiba : o homem e a terra. (CEPE, Éd.) Suplemento Cultural : Coletânea, p. 11. Consulté le Juillet 2014

ABRANTES, T. M. (2009). Capiba : a expressão da tristeza e da saudade na máscara do folião. 2°. Recife: Faculdade Mauricio de Nassau.

AMARAL, C. E. (2007). Frevos sinfônicos. (CEPE, Éd.) In Continente Documento(54), p. 19.

BARBOSA, L. F. (1985). O Livro das ocorrências. Recife, Brésil: FUNDARPE.

BARBOSA, L. F. (1992). Capiba Histórias que a vida me ensinou. Recife, Brésil: Massangana.

BARZA, S. N. (2015). Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco 45 anos (Vol. 1, 2 et 3). Recife - PE, Brésil: CEPE. Consulté le 2015

BRITO, C. (Réalisateur). (2014). O Grupo Arraial na Aula Espetáculo Tributo à Capiba [Film]. Recife - PE - Nordeste - Brésil. CÂMARA, R. P., & BARRETO, A. P. (1986). Capiba é frevo meu bem . Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular.

CAMAROTTI, M. (2004). O Palco no Picadeiro na trilha do Circo - teatro . Recife - PE - Brésil: Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

CAPIBA (1992). Grande Missa Armorial [Enregistré par O. ARMORIAL]. [Partition]. Recife.

CAPIBA (2007). Capiba Valsas e Choros [Enregistré par E. CALDAS]. [CD]. Recife, Nordeste, Brésil.

FERREIRA, C. G. (1993). Carnaval de Capiba : 25 anos de frevo [CD]. Recife , Brésil.

FUNCULTURA. (2004). Capiba e Edgard Moraes, 100 anos de Frevo. Recife, Brésil: Secretaria de Educação e Cultura/ FUNDARPE/ GOverno de Pernambuco.

- GLOBO, R. (2013). Artistas jogadores de futebol. Consulté le 30 mars 2017. Récupéré sur <http://cgretalhos.blogspot.fr/search?q=capiba+&submit=Pesquisar#.VazWOPntmko> –
- GLOBO, R. (2014). Documentário 'Sete Corações' faz homenagem aos mestres do frevo. Consulté le 06 juin 2015. Récupéré sur <http://g1.globo.com/pe/brasil/noticia/2014/10/documentario-sete-coracoes-faz-homenagem-aos-mestres-do-frevo.html>
- MAIOR, M. S. (2000). O Menino Chamado Capiba . Recife : BCP.
- RABELLO, R. (1994 - 2002). Mestre Capiba por Rafael Rabello e Convidados [Enregistré par R. e. RABELLO]. [CD]. São Paulo: BGM.
- SILVA, L. D. (2000). Carnaval do Recife . Recife: Fundação da Cidade de Cultura do Recife.
- SPENCER, F. (1984), Capiba ontem, hoje e sempre. Consulté le 20 mars 2014. Récupéré sur Youtube: www.youtube.com/watch?v=5elOb-pkV9Q.
- TORRES, Z. B. (1985). Capiba, um nome, uma vida, uma época. Recife - PE, Brésil: FASA.

2.2 - Capiba et la voix :

- AMY DE LA BRETEQUE B.(1990), La Voix du comédien, Revue de laryngologie, vol. 111, n° 4.
- CORNELOUP M.(1979). Guide Pratique du chant chorale, Editions Francis Van de Velde, Paris, 1979.
- CORNUT G. (1986). La Voix, collection « Que sais-je ? », n° 627, Paris.
- CROSS R. (1991). La Voix dévoilée, Editions Romillat, Paris.
- FRESNEL-ELBAZ E.(1997). La Voix, Edition du Rocher, Paris.
- HEUILLET-MARTIN G.(1995). Une voix pour tous (deux tomes), Editions Solal, Marseille.
- LIENARD J.S. (1977). Les Processus de la Voix parlée, Edition Masson, Paris.
- MILLER R. (1990). La Structure du Chant, Pédagogie systématique de l'art du Chant, Edition IMPC, Paris.
- OTT J. et B. (1981). La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant, Edition EAP, Issy les Moulineaux.
- RONDELEUX L.J. (1977). Trouver sa voix, Edition le Seuil, Paris.

SCOTTO DI CARLO N. (1991). La voix chantée, La Recherche, n° 235, vol. 22, pages 1016 à 1025, Paris.

3 - Sources sonores / Vidéos / Partitions :

3.1 - Capiba

(1992). CAPIBA - Grande Missa Armorial – Partition –[O. ARMORIAL]. Recife.

(1993). Carnaval de Capiba : 25 anos de frevo- Album CD - [Enregistré par C. G. Ferreira]. Recife , Brésil.

(1994 - 2002). Mestre Capiba por Rafael Rabello e Convidados – Album CD - [Enregistré par R. e. RABELLO]. São Paulo: BGM.

(1994). Capiba 90 anos A Grande Missa Armorial – Album CD - [Enregistré par O. A.-D. ALMEIDA]. Recife, Brésil: Sony Music .

(2004). Carnaval sua História sua Glória – Album CD - [Enregistré par PLUSIEURS]. Sur Revivendo. Recife, Brésil.

(2007). Capiba Valsas e Choros – Album CD - [Enregistré par E. CALDAS]. Recife, Nordeste, Brésil.

(2014). Governo de Pernambuco e IFPB. Tributo a Capiba. Direção : Claudio BRITO. [Conférence/spectacle – DVD]. Olinda – PE.

(2015). CAPIBA – Sem lei nem Rei – Partition - CEPE - [O. ARMORIAL]. Recife.

(2017). Danilo Guanais - Missa Alcaçus – Partition – Libretto – 1a. Edição – Natal -RN, Brasil.

3.2 - Mouvement Armorial

(1974). Do Romance ao galope nordestino – Album CD - [Enregistré par Q. ARMORIAL]. Discos Marcus Pereira – 10 005. Recife, Brésil.

(1976). Aralume - Album CD – [Enregistré par Q. ARMORIAL]. Discos Marcus Pereira – 10071, ABW Gravações Musicais Ltda. – 10071. Recife, Brésil.

(1978). Quinteto Armorial – Album LP - [Enregistré par Q. ARMORIAL]. Discos Marcus Pereira – MPL - 9381 Recife, Brésil.

(1980). Sete Flechas – Album CD - [Enregistré par Q. ARMORIAL]. Discos Marcus Pereira – MP-10055 Recife, Brésil.

- (1983). Baile Do Menino Deus - Album LP - Estúdio Eldorado 80.83.042 [Enregistré par A. J. MADUREIRA]. Recife, Brésil
- (1986). Antônio José Madureira – Album LP - Independente [Enregistré par A. J. MADUREIRA]. Recife, Brésil.
- (1992). O Romance da nau Catarineta – Album LP - [Enregistré par A. J. MADUREIRA]. Recife, Brésil.
- (1993). Opereta do Recife – Album CD - [Enregistré par MADUREIRA]. Recife, Brésil.
- (1997). Romançal – Album CD - [Enregistré par ROMANCAL]. Oslo, Norvège.
- (1999). Engenho – Album CD - [Enregistré par S. GRAMA]. LG Projetos & Produções Artísticas – LG 000.016. Recife, Brésil.
- (1999). Do Romance ao galope nordestino sete flechas [Enregistré par A. MADUREIRA]. EMI – 499597 2, Copacabana – 499597 2. Recife, Brésil.
- (2000). Inventário do Amor – Album CD - [Enregistré par A. MADUREIRA]. Recife, Brésil.
- (2007). CEFET-PI/UNED - Floriano, C.-P. L. (Producteur), & BRITO, C. (Réalisateur). Ariano Suassuna : Cabra de Coração e arte ou o Cavaleiro da alegre figura [Film – DVD]. Recife- PE.
- (2009). IFPB, PIGMENTO CINEMATOGRAFICO. Ariano : Impressões. Direção : Claudio BRITO. [Documentaire - DVD]. Campina Grande – PB.
- (2013). Produção : Claudio BRITO, Humberto BORGES, João Carlos Beltrão. Pelo Caminho Sagrado – Preludio – Manuel Dantas Suassuna. Direção : Claudio BRITO. [Documentaire – DVD]. Campina Grande – PB.
- (2013). Produção : Claudio BRITO, Humberto BORGES, João Carlos Beltrão. Ariano : Suassunas. Direção : Claudio BRITO.[Documentaire - DVD]. Campina Grande – PB.

Internet

ALMEIDA, C. Orquestra Armorial, [Consulté le 12 février 2015].

<https://www.youtube.com/watch?v=A3--0DqtCrl>

CAPIBA. Grande Missa Armorial, [Consulté le 14 juillet 2019].

https://www.youtube.com/watch?v=fl9S_iHyv3Y

GUANAIS, D. C. Missa de Alcaçus de [Consulté le 10 avril 2016].

<https://archive.org/details/MissaDeAlcacuz>

PEREIRA, C. Grande Missa Nordestina, [Consulté le 15 mars 2018].

https://www.youtube.com/watch?v=lUSkS1_YOCE

Intruments armoriales (Images) : [Consulté em Octobre 2017]

<http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/fotos-do-instrumento-pifano.html>

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfaia>

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesteticos/movimento-armorial>

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesteticos/movimento-armorial>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Flista.mercadolivre.com.br%2Finstrumentos-musicais%2Fberimbau-instrument>,

3.3 - Autres :

ALMEIDA, C. (2011). Orquestra Armorial - 5. Kyrie da missa sertaneja. Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=A3--0DqtCrI>

BARBOSA , L.F. (s. d.). E de amargar. Consulté le 10 juin 2019, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=_9RRxPbuhKM

BARBOSA, L. F. (2013). Grande Missa Armorial - Capiba - CD COMPLETO. Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=fi9S_iHyv3Y

Documentário 'Sete Corações' faz homenagem aos mestres do frevo. (2014, octobre 25). [websiteFull]. Consulté le 10 février 2019, à l'adresse <http://g1.globo.com/peernambuco/noticia/2014/10/documentario-sete-coracoes-faz-homenagem-aos-mestres-do-frevo.html>

GUANAIS, D. C. Missa de Alcaçuz : Danilo Cesar Guanais : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. (s. d.). Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse <https://archive.org/details/MissaDeAlcacuz>

GONCALVES, N. Maria Betania. (2014, septembre 6). Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=dUu6fTeWESs>

LE BARS, S. Les principaux apports du concile Vatican II. Le 11 octobre 1962 s'ouvrait le concile Vatican II. Seize textes en sont sortis. Par Stéphanie Le Bars Publié le 11 octobre 2012 à 17h24 - Mis à jour le 11 octobre 2012 à 17h46. <https://www.lemonde.fr/>.

PEREIRA, C. & Orquestra e Coral Da UFPB - Grande Missa Nordestina (Álbum completo). (2015, juin 30). Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=IUSkS1_Y0CE

RODRIGUES, J. – São os do norte que vêm. (2018, mars 21). Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=tt5llywGZrc>

SPENCER, F. S. (2014). Capiba, Ontem, hoje e sempre, dir Fernando Spencer [YouTube]. Consulté le 14 septembre 2019, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=5elOb-pkV9Q>

ZEMP, H. (1996). *Les Voix du Monde : une anthologie des expressions vocale*, Collection CNRS – Le chant du monde-Musée de l'homme [CD] ; Coordination : Hugo Zemp, 1996.

4 - Ariano Suassuna et le Mouvement Armorial :

BARZA, S. N. (2015). Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco 45 anos (Vol. 1,2 et 3). Recife - PE, Brésil: CEPE. Consulté le 2015

BRITO, C. (1989). Entrevista com Antônio Madureira. [CEPE, Éd.] Suplemento Cultural : Coletânea, p. 10.

COSTA, W. (2004 - LXV, avril). Pastos pelo universo artístico e existencial de Ariano Suassunaos incendiados, jornada cinematográfica de Claudio Brito. Correio das Artes(02), pp. 04 - 24.

FERREIRA, A. M. (1989). Entrevista com Claudionor Germano. [CEPE, Éd.] Suplemento Cultural : Coletânea, p. 13. Consulté le 2014

GALVAO, F. (1989). Entrevista com Antônio Nobrega. [CEPE, Éd.] Suplemento Cultural : Coletânea, p. 08.

MADUREIRA, A. L. (1986). Antônio José Madureira - Independente [Enregistré par A. J. MADUREIRA]. Recife, Brésil.

MARIZ, V. (2004). O papel da música popular na história. História Viva, 04, pp. 401 - 406.

MARIZ, V. I. I. H. (2010). Entre a memória e a história da música popular. São Paulo: Alameda.

MENDES, L. P. (s.d.). Modalismo - Resquícios da Idade Média na Música Brasileira. Universidade Federal Fluminense , pp. 3,4,5 et 7.

NÓBREGA, A. P. (s.d.). Música Armorial no Brasil. Récupéré sur [antigo.anppom.com.br/: musicol_apnobrega.paf](http://antigo.anppom.com.br/musicol_apnobrega.paf)

PARAÍSO, R. (2001). 1930, A Esquina Lafayette e outros tempos do Recife. Recife: CEPE.

PIMENTEL, J. (1973, Décembre et janvier 28 et 03). Guerra Peixe e o Universo Armorial. Jornal da Cidade, 14.

RAMALHO, E. B. (2000). Cantoria Nordestina : Música e Palavra. São Paulo: Terceira Margem.

SANTOS, I. M. – F. dos (1999). Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Unicamp.

- SILVA, J. C. (2006 - 2007). La Musique Armoriale au Brésil : l'exemple de la Grande Messe de Capiba (A Música armorial no Brasil : o exemplo da Grande Missa Armorial de Capiba. Paris, France: Université Paris Ouest Nanterre la Défense.
- SPENCER, F.(1984). Capiba ontem, hoje e sempre. Consulté le 28 mars 2014. [Documentaire]. <https://www.youtube.com/watch?v=5elOb-pkV9Q>
- SUASSUNA, A. (2002). Sobre o Movimento Armorial. (CEPE, Éd.) Continente Multicultural(14), p. 09. Consulté le 12 avril 2014.
- TINHORÃO, J. R. (2010). História Social da Música Brasileira . São Paulo: Editora 34.

5 - Bibliographie Générale :

- ALENCAR, J. (1857). Le fils du soleil (Les Aventuriers ou Le Guarani). Paris: J. Tallandier.
- ALVARENGA, O. (1950). Música popular brasileira. Rio de Janeiro, Porto Alegre et São Paulo: Globo.
- AMADO, J. (1958). Gabriela, girofle et cannelle . Paris : Stock.
- AMARAL, C. E. (2007). Frevos sinfônicos. (CEPE, Éd.) In Continente Documento(54), p. 19.
- ANDRADE, M. d. (1975). Aspectos da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Martins INL.
- ANDRADE, M. d. (1982). Danças dramáticas do Brasil (Vol. 1,2 et 3). Belo Horizonte, Brésil: Itatiaia.
- ANDRADE, M. d. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo: USP.
- ANDRADE, M. d. (2004). O Banquete. São Bernardo do Campo: Duas Cidades.
- ANDRADE, M. d. (2006). Ensaios Sobre a Música Brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia.
- AZEVEDO, M. d. (1982). Discografia brasileira em 78 rpm. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- BAHBHA, H. K. (2007). Le slieux de la Culture, une théorie postcoloniale . Paris : Payot .
- BARZA, S. N. (2015). Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco 45 anos (Vol. 1,2 et 3). Recife - PE, Brésil: CEPE. Consulté le 2015
- BASTIDE, R. (1999). Brésil, terre de contrastes . Paris: Harmattan.
- BENNASSAR, B., & MARIN, R. (2000). Histoire du Brésil 1500 - 2000. Paris : Fayard .
- BOURCIER, N. (2012). Au Brésil un racisme cordial. Le Monde.

- BRITO, C. (1989). Entrevista com Antônio Madureira. (CEPE, Éd.) Suplemento Cultural : Coletânea, p. 10.
- CÂMARA, R. P., & BARRETO, A. P. (1986). Capiba é frevo meu bem . Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular.
- CAMAROTTI, M. (2004). O Palco no Picadeiro na trilha do Circo - teatro . Recife - PE - Brésil: Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- CANCLINI, N. G. (1987). Ni folklórico ni massivo, qué es lo popular? . Revista de diálogos de la Comunicación, n° 17, Mexico.
- CAPANEMA, S. F. (2009). De la démocratie raciale au multiculturalisme. Brésil, Ameriques, Europe. Bruxelles : Peter Lang.
- CAPIBA, P. C. (1994). Grande Missa Armorial, (présentation du CD). Recife, Brésil.
- CASCUDO, L. d. (2001). Contos tradicionais do Brasil. Rio de Janeiro : Technoprint S. A.
- CERQUIGLINI-TOULET, J., & LUCKEN, C. (1998). Paul Zumthor ou l'invention permanente, critique, histoire, poésie. Genève : Recherches et Rencontres Publications de la Faculté des Lettres de Genève.
- CHARTIER, R. (2013 - 2014). Textes sans frontières XVI ème - XVIII ème siècles. Paris, Île de France, France. Récupéré sur <http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2013-10-24-10h00.htm>
- CONTIER, A. D. (1985). Música e ideologia no Brasil. São Paulo - SP: Novas Metas .
- CONTIER, A. D. (1998). Passarinhada do Brasil, canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru - SP: EDUSC.
- COSTA, W. (2004). Pastos pelo universo artístico e existencial de Ariano Suassunaos incendiados, jornada cinematográfica de Claudio Brito. Correio das Artes(02), pp. 04 - 24.
- COULANGEON, P. (2004). Sociologie et sociétés - Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus/ Tastes, Cultural and Social Inequalities : In fashion and Out. (L. P. Montréal, Éd.) 36(1), pp. 59-85.
- DARAYA, A. (2007, décembre). Entrevista com o Professor Daraya. (J. G. MORAIS, Intervieweur) Contier Revista de História . São Paulo, SP.
- DE OLIVEIRA, M. (1994). Une mise en perspective historique du mythe de la nation. Cahiers du Brésil Contemporain, 23-24, pp. 129-143.
- SANTOS, I. M. (1999). Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Unicamp. Campinas, SP.
- FERNANDES, F. (1965). La Persistence du passé . Copenhagen.

- FERREIRA, A. M. (1989). Entrevista com Claudionor Germano. (CEPE, Éd.) Suplemento Cultural : Coletânea, p. 13. Consulté le 2014
- _____(1998). A Rabeca toca o que você imaginar. (CEPE, Éd.) Suplemento Cultural : Coletânea, p. 18.
- FERREIRA, M. P.(1986). O Som de Martin Codax . Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FRANCFORT, D. (2014). Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante? (U. N. Cercles, Éd.) Centre de Recherches sur les Cultures Littéraires Européennes . Nancy, France.
- FREIRE, G. (1974). Maîtres et esclaves : la formation de la société brésilienne. Paris: Gallimard.
- FUNCULTURA. (2004). Capiba e Edgard Moraes, 100 anos de Frevo. Recife, Brésil: Secretaria de Educação e Cultura/ FUNDARPE/ Governo de Pernambuco.
- GALVAO, F. (1989). Entrevista com Antônio Nobrega. (CEPE, Éd.) Suplemento Cultural : Coletânea, p. 08.
- GEERZT, C. (1989). The Interpretation of Cultures, New York, Basic Books.
- HARNONCOURT, N. (1988). O discurso dos sons para uma nova compreensão musical, São Paulo, Jorge Zahar.
- HOLST, I. (1998). ABC da Música. São Paulo: Martins Fontes .
- JARDIM, E. (1978). Brasilidade Modernista : sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: GRAAL.
- KATER, C. (2001). Música Viva e Koellreutter, movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Atravez & Musa .
- KERMAN, J. (1987). Musicologia. (M. Fonseca, Trad.) São Paulo: Opus - 86.
- LAMAS, D. (1937). Literatura Popular em Versos. pg. 241. Recife : Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LARAIA, R. B. (1992). Cultura um conceito antropológico. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LEIPP E., Acoustique et Musique, Edition Masson, 4^{ème} édition, Paris, 1984.
- LHOPITEAU-DORFEUILLE, M. (1999). Toutes les clés pour expliquer la musique classique, tome II, la musique sacrée. Au bord de l'eau : Latresne.
- LOVELOCK, W. (2001). Historia concisa da Música . São Paulo : Martins Fontes .
- MARCONDES, M. A. (1999). Enciclopédia da Música Popular Brasileira : erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora/ Publifolha.
- MARIZ, V. (1983). História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- MARIZ, V. (2001). Sociedade e Cultura Brasileira . São Paulo: Abril.
- MARIZ, V. (2004). O papel da música popular na história. História Viva, 04, pp. 401 - 406.
- MARIZ, V. C. (2000). História e Música: canção popular e conhecimento histórico. (A. Corunã, Éd.) História e Debate, 02, pp. 93 - 100.
- MARIZ, V. I. (2006). A Música Popular Brasileira na oficina da História”. In: Osvaldo Caggiola. (Xamã, Éd.) São Paulo.
- MENDES, L. P. (s.d.). Modalismo - Resquícios da Idade Média na Música Brasileira. Universidade Federal Fluminense , pp. 3,4,5 et 7.
- MENENDEZ, P. (1959). A Propósito del Romancero Português de J. L. de Vasconcellos. Actus do III Congresso Internacional de estudos Luso-brasileiros. Lisboa .
- NEWTON JUNIOR, C. (2007). Movimento Armorial: regional e universal. Ed. Universitaria UFPE.
- MICHELS, U. (1988). Guide Illustré de la Musique . Paris : Fayard .
- MORAES, J. G. V de (2007). História e Música (éd. 1º). São Paulo: Revista História USP.
- MORAES J. G. V de MACHADO, C. (2011). Música em conserva. Auditório. Revista do Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, v. 1, p. 163-184.
- MORAES, J. G.V. & SALIBA, E. T. (2010). História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda.
- NÓBREGA, A. P. (s.d.). Música Armorial no Brasil. Récupéré sur antigo. anppom.com.br/: musicol_apnobrega.paf
- NOLASCO, P. (1997). L'état de l'Etat-nation. Une approche de la question brésilienne. Lusotopie, pp. 107-123.
- PARAÍSO, R. (2001). 1930, A Esquina Lafayette e outros tempos do Recife. Recife: CEPE.
- PAREYSON, L. (1984). Os Problemas da Estética. (M. H. Garcez, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- PAZ, E. A. (2002). O Modalismo e a Música Brasileira. Brasília: Musimed.
- PIMENTEL, J. (1973). Guerra Peixe e o Universo Armorial. Jornal da Cidade, 14.
- PISTON, W. (1987). Harmony (éd. 5ème). New York: W.W. Norton.
- POULOT, D. (2001). Patrimoine et musées : l'institution de la culture. Paris: Hchatte Supérieur .
- PRATA, N. (2014). Teóricos e pesquisadores de rádio no Brasil, Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) – v3, n.1, jan. 2014/juin – ISSN2238 – 5128.

- QUEIROZ, L.K.L. (2013). A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para interpretação. UFPB.
- RAMALHO, E. B. (2000). Cantoria Nordestina : Música e Palavra. São Paulo: Terceira Margem.
- RODRIGUEZ, R. (1966). Pierre Bourdieu et Alain Darbel, l'amours de l'Art : les musées et leur public. *l'Homme et la Société* - 1967(3), pp. 220-222. Récupéré sur http://www.persee.fr/doc/homso_0018_4306_num_3_1014.
- RUWET, N. (1972). Langage, Musique et Poésie. Paris : Seuil.
- SAILLANT, F., & VIBERT, Stéphanie . (2007). Le Brésil : la fusion des différences, la Nation, la citoyenneté, in : *Pluralisme et démocratie : entre culture, droit et politique*. (Créac, Éd.) Montréal.
- SANTOS, I. M. (2003). Modèles Politiques et Culturels au Brésil : emprunts, adaptations, rejets (XIXe-XXe siècle). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- SAVONNET-GUYOT, C. (1979). Races et classes au Brésil. La démocratie racial en question. *Revue française de science politique*(4-5), pp. 877-894.
- SCHWARCZ, L. M. (1993). O espetáculo das raças : cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931. São Paulo : Companhia das Letras.
- SILVA, J. C. (2006 - 2007). La Musique Armoriale au Brésil : l'exemple de la Grande Messe de Capiba (A Música armorial no Brasil : o exemplo da Grande Missa Armorial de Capiba. Mémoire de Master 1 : Etudes Romaines : Paris - Nanterre, France: Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2007.
- SILVA, L. D. (2000). Carnaval do Recife . Recife: Fundação da Cidade de Cultura do Recife.
- SOLER, L. (1995). Origens árabes no folclore do Sertão brasileiro. Florianópolis : UFSC.
- SUASSUNA, A. Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4(1) : 39-64, jan./jun. 1977).
- SUNDBERG J. (2015). Ciência da Voz : fatos sobre a Voz na Fala e no Canto. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo.
- TAVARES, B. (2007). ABC de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro. Editora José Olympio.
- TINÉ, P. J. (2011). Harmonia . São Paulo: Rondó / FAPESP.
- TINÉ, P. J. (2014). O Modalismo em alguns compositores da Música popular do Brasil - pós-Bossa Nova. *Per Musi*, pp. 110 - 116.
- TINHORÃO, J. R. (2010). História Social da Música Brasileira . São Paulo: Editora 34.

- TINHORÃO, J. R. (2013). *Pequena História da Música Popular, segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34.
- VOVELLE, M. (2004). *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense.
- WISNIK, J. M. (1977). *O Coro dos Contrários : a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- WISNIK, J. M. (2003). *Machado Maxixe : o caso pestana*. (FFLCH/USP, Éd.) Teresa Revista de Literatura Brasileira(4/5), pp. 13-79.
- WYSS, A. (1999). *Éloge du Phrasé*. Paris : PUF Écriture.

Index

A Ilumiara, **28**

A Pedra do Reino, 22, 27, 28, 32, 34, **38**, 82, 86

Académie Brésilienne de Lettres (ABL), 28

Académie de Lettres de Pernambouc, 28

Alberto Nepomuceno, 67

AMARAL, 58

Ana Madureira, 36

Anayde Beiriz, **24**, 25, 26

ANDRADE, 41, 43, 67

André Madureira, **36**

Ângela Fischer, 36

Anselmo Madureira, 36

Antéro Madureira, 36, 37

Antonio Carlos Gomes, 48

Antônio Madureira, **32**, 35, 36, 37, 38, 40, 97, 186, 188

Antônio Nóbrega, **40**, 78

Antúlio Madureira, **36**, 37, 95, 97

Ariano Suassuna, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 1, 2, 3, 5, 6, 7, **8**, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 56, 58, 59, 69, 71, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 93, 97, 98, 99, 104, 105, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 127, 129, 132, 133, 134, 135, 139, 184, 186, 188, II, XV, XXI

art armorial, 9, 10, 33, 43, 92

Balé Popular do Recife, 2, **35**, 39, 44, 58

BARBOSA, 69, 104, 108, 111, 119, 132, 147

Barroco Mineiro, 47

BARZA, 17, 146

Caetano Veloso, 31, 67, 129

CÂMARA, R.P., & BARRETO, A. P., 121, 122, 127, 131

CANCLINI, 56

CANDIDO, 65

Canto Armorial, 20

Capiba, 5, 6, 7, 11, 14, 1, 3, 4, 5, 6, 19, **39**, 40, 49, 50, 53, 68, 69, 73, 75, 82, 83, 86, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 145, 146, 148, 157, 163, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 191, II, IX, XV, XVIII, XXII

Casa da Cultura, 25

Casa de Detenção, 25

CASCUDO, 131

Cavalo-marinho, 39

chant grégorien, 10, **11**, 13, 47, 73, 93, 143

Chico Buarque, 67, 129

Clifford Geertz, 54

Clovis Pereira, **38**

Colégio Americano Batista de Recife, 8

Companhia de Jesus, 10

Congrès Brésilien du Régionalisme, **63**

Cordel, **33**

COULANGEON, 55

Cussy de Almeida, 5, 6, 7, 1, 3, 5, 17, 37, **40**, 44, 50, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 97, 134, 138, 165, XX

Département d'Expansion Culturelle (Departamento de Extensão Cultural da Pro-Reitoria), 9

Département Musique de l'UFPE, **58**

Diário de Pernambuco, **14**, 29, 115

Egídio Vieira, 40
 Elias Álvares Lobo, 48
 Eudício Eulálio, 40
 ferme Acauhan, 30
 Festival Internacional da Canção (FIC), **116**
 festivals de la chanson, **117**
 FRANCFORT, 55
 Francisco Brenand, 44
 GEERTZ, 54
 Gilberto Freyre, 41
 GUANAIS, 166
 Guerra-Peixe, 40, 41, 43, 45, 49, 50, 68, 70, 82, 83, 85, 86, 121, 122, 123, 124, 146
 Hans-Joachim Koellreuter, 48
 Hans-Joachim Koellreutter, 49
 HARNONCOURT, 77
 Heitor Villa-Lobos, 48, 67, 68, 86
 Henrique Annes, **50**, 77
 Hermilo Borba Filho, **8**, 9, 19, 27, 116
 Idelette Muzart Fonseca dos Santos, 11, **19**, 21
 Jarbas Maciel, **38**, 40, 50, 77, 78, 80, 83, 86, 134
 jésuites, **11**, 13, 47, 70
 João Dantas, 24, 25
 João Pessoa, 22, 24, 25, 108, 124, 125
 João Suassuna, **21**, 22, 23, 24, 25, 38, 115, 116
 José Maurício Nunes Garcia, 47
 KATER, 49
 KERMAN, 67
 l'art armorial, **18**
 l'Orchestre Armorial de Chambre, **49**
 l'Orchestre Romançal Brasileira, **49**
 La ferme Acauhan, **22**
 LAMAS, 67
 LARAIA, 53
 l'Église de São Pedro dos Clérigos de Recife, 12
 LHOPITEAU-DORFEUILLE, 143, 144, 145
 Lourenço da Fonseca Barbosa, 5, 6, 7, 1, 3, 5, **49**, 50, 99, 100, 104, 106
 Luís Alvares Pinto, 12, 14, 47
 Lurdes Madureira, 36
 Manifeste 1926, 63
 Manifeste Régionaliste, 41
 Manuel da Nóbrega, 47
 Mário de Andrade, **41**, 43, 45, 46, 66, 67
 Maures, **52**, 177
 messe d'Alcaçus de Danilo Guanais, 13
 MICHELS, 143, 144
 MORAES, SALIBA, 2010, 11
 Mouvement Armorial, 5, 12, 1, 3, 4, 5, 6, 7, **8**, 9, 10, 14, 19, 20, 21, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53, 57, 58, 59, 69, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 93, 97, 98, 114, 115, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 145, 163, 183, 186
 Mouvement de Culture Populaire (MCP), 9
 Mouvement Manguebeat, **32**
 Mouvement Nationaliste, 45
 Musique Armoriale, **47**
 O Auto da Compadecida, **27**, 38
 O Circo da Onça Malhada, 35

O Santo e a porca, **27**, 28
 Orchestre Armorial, 36, 39, 40, 42, **43**, 49, 50, 51, 57, 75, 78, 85, 87, 136
 PAZ, 68
 Père Jaime Diniz, 12
 Pífanos, **40**, 90, 91, 175, 178
 PIMENTEL, 43
 PRATA, 125
 qu'Alberto Nepomuceno, 48
 Quinteto Armorial, **39**
 Rita de Cassia Dantas Villar, 23
 Rita Suassuna, **24**, 25
 Romançal, 4, 19, 20, 21, 36, 37, 49, 80, 84, 85, 87, 98, 145, 184
 romanceiros, **10**, 166
 SANTOS, 21, 35
 SCHWARCZ, 61
 Sertão, 1, 7, 21, **22**, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 52, 64, 71, 74, 75, 77, 79, 93, 106, 115, 134, 136, 174, 175, 178, 179, 191
 SESI (Service Social de l'Industrie), 8
 Sigmund Neukomm, 48
 Sílvia França, 36
 Silvio Romero, **41**, 61
 SOLER, 71
 SPENCER, 109
 SUASSUNA, 35, 77
 Te Deum Laudamus, 13, 47
 Teatro do Parque, **35**, 116
 Théâtre d'étudiants de Pernambouc (TEP), 27
 Théâtre santa Isabel, **8**
 Théâtre Santa Isabel, 19, 49
 TINÉ, 70
 Tobias Barreto, 61, 117
 Três Séculos de música nordestina, 17
 Trio Ramançal, 39
 Tropicalisme, 31
 Walmir Chagas, 36, 37
 Zezita Barbosa, **11**

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	3
CHAPITRE 1 : LE MOUVEMENT ARMORIAL ET LA REVELATION D'UNE NOUVELLE MUSIQUE.....	8
1.1 ARIANO SUASSUNA, CREATEUR D'UN MOUVEMENT	9
1.1.1 - <i>Le Sertão, espace privilégié des Suassunas</i>	21
1.1.2 – <i>Ariano Suassuna, une œuvre plurielle</i>	27
1.2. – LE MOUVEMENT ET L'ESTHETIQUE ARMORIALE	33
1.3 - MUSIQUE TRADITIONNELLE ET MUSIQUE ARMORIALE.....	47
1.3.1 – <i>Culture Populaire, concepts, idées et réflexion</i>	53
CHAPITRE 2 : LA MUSIQUE ARMORIALE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BRESILIENNE	60
2.1 –MÁRIO DE ANDRADE, VILLA-LOBOS – NATIONALISME, MODERNISME	64
2.2 – MODALISME	68
2.3 – LES PROTAGONISTES DE LA MUSIQUE ARMORIALE	75
2.3.1 - <i>Les principaux groupes</i>	75
2.3.2 - <i>Les compositeurs-musiciens</i>	82
2.3.3 - <i>Les principaux instruments</i>	88
CHAPITRE 3 : CAPIBA, L'HOMME ET LE MUSICIEN	100
3.1 – LOURENÇO DA FONSECA BARBOSA ET LE NORDESTE.....	104
3. 1. 1 – <i>Une famille de musiciens</i>	106
3.2 – CAPIBA ET LA VOIX.....	109
3.3 - CAPIBA ET ARIANO SUASSUNA (L'AMITIE ET LE FESTIVAL DE LA CHANSON).....	114
3.4 – CAPIBA ET LA MUSIQUE SAVANTE	121
CHAPITRE 4 : CAPIBA, UN PARCOURS ARTISTIQUE SINGULIER	124
4.1 – CHANSONS, FREVOS ET CARNAVAL.....	127
4.1.1 - <i>Les principales compositions des chansons, valse, sambas et maracatus</i>	129
4.1.2 - <i>Les principales compositions des frevos de Capiba</i>	131
4.2 – CAPIBA ET LA MUSIQUE ARMORIALE	132
4.2.1 - <i>Sem lei nem Rei de Capiba - œuvre instrumentale</i>	134
CHAPITRE 5 : LES ŒUVRES ARMORIALES DE CAPIBA	139
5.1 – LA GRANDE MESSE ARMORIALE (<i>GRANDE MISSA ARMORIAL</i>) DE CAPIBA – ŒUVRE VOCALE ET INSTRUMENTALE	140
5.1.1 - <i>La messe et son évolution dans le domaine religieux et musical</i>	140
5.1.2 - <i>La Grande Missa Armorial de Capiba</i>	145
5.1.3 - <i>La Grande Missa Armorial :</i>	148
5.2.1 - <i>Grande Missa Nordestina – Clóvis Pereira</i>	163
5.2.2 - <i>Missa Armorial – Cussy de Almeida</i>	165
5.2.3 - <i>Missa de Alcaçus – Danilo Guanais</i>	166
5.3 – CONCLUSION.....	168
GLOSSAIRE	174
TABLE DES ILLUSTRATIONS	180
BIBLIOGRAPHIE	181
ANNEXES.....	II

Université Paris Nanterre

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée et soutenue publiquement par

Julie Cássia CAVALCANTE CORREIA DA SILVA

Le 21 novembre 2019 à Nanterre, France

**La Musique Armoriale au Brésil (XXe siècle) :
l'œuvre de Capiba, entre tradition et érudition**

ANNEXES

A – Documents (Articles – Presse)

B – Partitions

C - Lettre d'Ariano Suassuna, exemple de l'idée du chant armorial

D - Extrait catalogue des œuvres de Capiba d'après Renato Phaelante da Câmara et Aldo Paes Barreto – partitions de Capiba

A – Documents (Articles – Presse) :

ARTE ARMORIAL

Em nosso idioma, "armorial" é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.

Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalaria era "armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrel-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome "armorial" servia, ainda, para qualificar os "cantares" do Romancero, os toques de viola e rabeca dos Cantadores — toques ásperos, arcádicos, acorados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII.

Em nosso País, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular, e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. Era ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, à pintura de Francisco Brennand, Janice Japiassu, Angelo Montoro e Marcus Accioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Torres Barbosa, ao filme "A Compadecida", de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Reginald Esteves, José Luis Menezes e Arthur Lima Cavalcanti, todos nós procurando fincar os pés nas raízes brasileiras e populares do sangue nacional brasileiro. Nos quadros do grande Francisco Brennand certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insignia vegetal brasileira. Foi assim, a Orquídea é o nosso animal heráldico mais característico. Foi assim, também, que nasceu a Música armorial de Capiba, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra Peixe, Cussy de Almeida, Sebastião Vilanova e Geneirino Luna.

Pronto! Já estava feito e está, agora, explicado. A Arte Armorial-Popular Brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e os elogios.

ARIANO SUASSUNA

PROGRAMA

I — MÚSICA BARROCA

1. JOSÉ DE LIMA PASTORAL
— (Transcrição de Luis Soler)
2. LUIS ALVARES PINTO . SEIS PECAS BARROCAS
— (Transcrição de Benjamin Wolkoff)

II — MÚSICA ARMORIAL

1. CLÓVIS PEREIRA TERNO DE PIFANOS
2. GUERRA PEIXE GALOPE
3. JARBAS MACIEL A PEDRA DO REINO
— Chamada
4. CAPIBA
SEM LEI NEM REI
— Repente esportado
- CUSSY DE ALMEIDA,
JARBAS MACIEL e CLÓ-
VIS PEREIRA CAVALO MARINHO
— Chamada

Regência:

CLÓVIS PEREIRA

DIÁRIO DE PERNAMBUCO

4.08.970

Govêrno de Pernambuco cria uma nova orquestra

Acaba de ser criada pelo Govêrno do Estado, por proposta do secretário de Educação, Melo, de Educação e Cultura, a Orquestra Armorial de Câmara, de Pernambuco, cuja criação está prevista para o período de 10 a 20 deste mês, quando se comemorará o 40.º aniversário da fundação do Conservatório Pernambucano de Música.

Formada de onze elementos — exclusivos para esse setor de música de câmara — e um regente, essa orquestra tem seis violinos, duas violas, dois "cellos" e um contrabaixo.

Segundo informou o professor Quacy Almeida, diretor do Conservatório — a primeira unidade escolar de música brasileira a dispor de uma orquestra desse gênero —, o objetivo da "Armorial" é divulgar, através de concertos oficiais para o povo em geral, a cultura da música barroca e nordestina.

Esses concertos serão repetidos, mensalmente, nos estabelecimentos de ensino médio municipal pelo Estado, com explicações didáticas para os alunos, ao repertório e a ligação entre os diversos estilos musicais, como o antigo e o barroco.

POE QUE ARMORIAL

A denominação Armorial — esclareceu o professor Quacy de Almeida — deve-se ao fato de que o conjunto, desenvolvendo um profundo estudo da música barroca, sob a direção do escritor Ariano Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.

Tal estudo — acrescentou —, que visa a estabelecer uma ligação entre o barroco e a música nordestina, possui uma importância para o futuro da música brasileira, já que o Conservatório decidiu ligar a sua orquestra a esse movimento, iniciado pelo teólogo Ariano Suassuna.

— Que diz do «movimento armorial»?

— Muito interessante. Merece o auxílio que está recebendo do Governo do Estado. Precisa, entretanto, de evitar oficializar-se. Precisa arriscar-se a ser um tanto quixotesco, como foi o Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista, com o qual são evidentes suas afinidades. O que não o diminui. Ouvi de Villa-Lobos, que era um gênio, e de Guimarães Rosa, outro gênio, terem sido influenciados pelo Movimento Regionalista do Recife. Manuel Bandeira declarou-se, já depois de vários anos de Modernista à maneira Rio-São Paulo, reorientado pelo Regionalismo do Recife. No mesmo sentido pronunciou-se há pouco um renovador da arquitetura brasileira como Henrique Mindlin. O crítico de arte de renome mundial Robert Smith escreveu da pintura brasileira de Cândido Portinari ter sido a respostas a tais apelos — de grande parte das obras listas do Recife. O mesmo pode-se dizer — que são respostas a tais apelos — de grande parte das obras de Lula Cardoso Ayres e da de Francisco Brennand. O mesmo, da poesia atualíssima de João Cabral de Melo Neto, de Mauro Mota e de Carlos Moreira. O mesmo de vários trabalhos ainda agora em curso, da maior importância, de cientistas sociais, historiadores, geógrafos. Num ponto, é o «Armorial» inovador na região: na ênfase que dá a estilizações de música popular regional e atualizações da música tradicional também regional que o Padre Jaime Diniz, admirável pioneiro, antecipou-se, entre nós, em valorizar. Neste ponto, o Armorial segue sugestões menos do Movimento do Recife do que de «Modernismo» a seu modo regional de Mario de Andrade e da obra notável, realizada em Minas Gerais, pelo Professor Curt Lange. Quanto ao teatro, inclui a obra de evidente valor igual e dentro da tradição portuguesa de Gil Vicente, de Ariano Suassuna, que segue, aliás, rumos a que se assemelham, em sua maneira de ser regionalistas, tradicionalistas e, a seu modo, modernistas, os dos teatrólogos Cavalcanti Borges, Hermilo Borbã Filho e Sylvio Rabello de O Cabeleira.

Trecho de entrevista concedida pelo sociólogo
Gilberto Freyre ao Diário de Pernambuco em 11
de julho de 1971.

Três séculos de som nordestino



ARIANO SUASSUNA

A Orquestra de Câmara Arnorhai, que domingo fez a sua estreia coriboca nos concertos para a Juventude da TV GLOBO e a RADIO MEC, estará hoje, às 21 horas, na Sala Cecília Meireles, apresentando três séculos de música nordestina — do barroco ao arno Suassuna — e uma adaptação de uma música de Suassuna para o violão, "O nordestino e o violão", no campo, sempre graças ao trabalho de Cussy de Almeida, diretor artístico do grupo. A orquestra atua

hoje em colaboração com o Coral da Universidade de Sergipe, sob a regência do maestro Cláudio Pereira. Integrando um grupo de 11 arcos (violinos, violas, violões e contrabaixos), flautas, fagotes e percussão. No programa, figuram obras de compositores do chamado período barroco da música brasileira e peças de Guerra Pezz e de jovens pernambucanos, trespadas no folclore nordestino.



CUSSY DE ALMEIDA

Ariano Suassuna: "O nome Armorial é meu"



Depoimento de Ariano Suassuna a OBJETIVA sobre a criação de uma nova Orquestra Armorial: "O motivo principal que determinou a criação da Orquestra Armorial Brasileira, já o expliquei várias vezes. Ele vem desde as origens da Música Armorial e do Movimento Armorial. Desde o início do trabalho que resultou na criação da Música Armorial — trabalho que foi iniciado e coordenado por mim, com o apoio do professor Murilo Guimarães — que eu insistia na criação de pequenos conjuntos de Câmara baseados nos do povo. Foi assim que fundei o primei-

ro grupo, constituído por violino, viola-de-arco, duas flautas e percussão. Para esse pequeno conjunto camerístico foram compostas as primeiras músicas armoriais. Foi então que Cussy de Almeida, com apoio de Roberto Magalhães e Nilo Coelho, fundou a Orquestra de Câmara que eu viria a batizar de Armorial. Eu achava — como acho — que a formação da Orquestra era a europeia, pois parte do quarteto de cordas europeu. Por isso, fundei o Quinteto Armorial — que é a base de formação da Orquestra Armorial Brasileira, assim como o quarteto eu-

ropéu é a base da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Eu acho que uma orquestra como a Armorial Brasileira é fundamental para a verdadeira música armorial — e foi por isso que resolvi fundá-la.

Aliás, ninguém está contra a Orquestra Armorial Brasileira. Apenas Cussy de Almeida está contra o nome dela, porque acha que vai haver confusão entre as duas —

a Orquestra Armorial Brasileira (que é ligada a mim) e a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (que é ligada a ele). Não acho que isso prejudique a Orquestra Armorial Brasileira. Se Cussy de Almeida acha que prejudica a de Câmara, mude o nome da dele. Não estou, com isso, propondo nenhum absurdo, porque todo mundo sabe que se o trabalho da orquestra é dele, o nome Armorial é meu".

Exclusivo

Esta semana, o Conservatório Pernambucano de Música recebeu o certificado de propriedade do nome "armorial". Há três anos que foi pedido seu registro na A-

gência Pernambucana de Marcas e Patentes. Isso quer dizer que a orquestra que o escritor Ariano Suassuna criou não poderá se chamar "Armorial", a não ser que, pa-

ra isso, tenha o consentimento do Conservatório, dirigido, atualmente, pelo maestro Cussy de Almeida.

Diário de Pernambuco

Informações básicas sobre a Orquestra Armorial de Câmara do Recife

O Movimento Armorial é um movimento artístico que reúne músicos, gravadores, poetas, escritores, pintores na sua maioria de origem Nordestina que se propõe a redescobrir o barroco nordestino, a partir de pesquisas do barroco universal. (*)

A frente do Movimento Armorial está o poeta, dramaturgo e romancista Ariano Suassuna.

São dele as palavras transcritas abaixo, e que definem o que é o estilo armorial e a Orquestra Armorial de Câmara como parte integrante do movimento. "A essência do estilo armorial reside, precisamente, na recuperação das melodias barrocas preservadas milagrosamente, desde as longínquas dias da Colonização pelo Romancista popular pelos toques da viola e rabeca dos Cantadores e pelos abóios dos vaqueiros sertanejos."

"A denominação 'armorial', em nosso idioma é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Prometia porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes de Heraldica, limpos, nitidos, pintados sobre o metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos cercados por folhagens sóis, luas e estrelas. Foi aí que comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalaria era armorial. Descobri que o nosso 'armorial' servia, ainda, para qualificar os 'cantares', os toques de viola e rabeca dos Cantadores nordestinos — toques asperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-pona, lembrando o clavicórdio e a viola de arco da nossa música barroca do século XVII."

(...) Era a ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, a pintura de Francisco Brennand, ao romance de Max Miano Campos, à poesia de Janice Japiagu, Angelo Monteiro e Marcos Acioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Torres Barbosa, ao filme "A Compadecida" de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Arthur Lima Cavalcanti e outros, todos nós procurando encar os pés nas raízes barrocas e populares do sangue brasileiro (...). Foi assim, sob esse mesmo impulso, que nasceu também a Música Ar

morial de Capiba, Clovis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra Peixe, Cusay de Almeida e outros."

A Orquestra Armorial é o veículo musical do movimento.

Sua estrutura obedece a formação clássica dos conjuntos do gênero, e inclui para a execução do repertório propriamente armorial, uma seção de percussão, que varia conforme o caráter da peça. Extraordinariamente, duas flautas transversais são incluídas como solistas, na transfiguração erudita dos "pífes" de taboca, também transversais, amplamente utilizados nos sertões do Nordeste. Ambos, "pífes" e percussão — constituem uma fixação, no estilo armorial, do tradicional conjunto popular conhecido pelo nome de "Zabumba", "Terno" e "Cabeçal" no interior de Pernambuco e Paraíba, ou "Esquentamulher" no interior de Alagoas.

Dois opiniões a respeito do conjunto Armorial de Câmara:

"É um dos melhores conjuntos do gênero, na América Latina".

(maestro Camargo Guarnieri).

"É o canto que volta ao povo melhor do que veio" (jornalista Gonzaga Rodrigues).

B – Partitions :

- *Agnus Dei* – *Grande Missa Armorial de Capiba*

AGNUS Dei

Capiba
Org. de Clouïs Perrier

Coro

s $\text{G}\sharp\text{F}\sharp$ 2/4 $\text{C}\sharp\text{F}\sharp$ 4/4

c $\text{G}\sharp\text{F}\sharp$ 2/4 $\text{C}\sharp\text{F}\sharp$ 4/4

DE- 1 QUI- TO- LIS PEC-

DE- 1 QUI- TO- LIS PEC-

DE- I

DE- I

CA- TA MUN- DI I.V. A- GNUS

CA- TA MUN- DI A- GNUS

PE- CA- TA MUN- DI

PE- CA- TA MUN- DI

2

sol

MI SE - RE - RE NO - BIS

MI SE - RE RE NO - BIS

oro

MI SE - RE RE NO - BIS

MI SE - RE RE NO - BIS

MI SE - RE RE NO - BIS

MI SE - RE RE NO - BIS

Solo

MI- SE- RE- RE NO- BIS

MI- SE- RE- RE NO- BIS

MI- SE- RE- RE NO- BIS

MI- SE- RE- RE NO- BIS

MI- SE- RE- RE NO- BIS

ORCHESTRA Solo

8^a Flts
+ Vib.
oboe
Violins
Vib.

Handwritten musical score for "The Lord's Prayer" in G major, 4/4 time. The score is written on three systems of four staves each. The first system is marked with a circled 'B'. The lyrics "A- GNUS DE- I" are written above the staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the beginning of the piece, with a circled 'B' in the first measure of the first staff. The second system continues the melody. The third system shows the end of the piece, with a double bar line and repeat signs. The score is handwritten on aged paper.

Handwritten musical score for a choir, featuring three systems of staves. The lyrics are Latin, likely from the Mass (Agnus Dei and Dona Nobis Pacem).

System 1: The lyrics are "A- GNUS DE- I". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written on a single staff.

System 2: The lyrics are "DO- NA NO- BIS PA- CEM". This system is marked with a circled "C" at the beginning. It features four staves, with the top three staves containing vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom staff containing the bass line. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

System 3: The lyrics are "DO- NA NO- BIS PA- CEM". This system also features four staves, with the top three staves containing vocal parts and the bottom staff containing the bass line. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

The score is handwritten and shows signs of age, including some ink bleed-through from the reverse side.



MAESTOSO

DO- NA NO- BIS PA- CEM

NO- BIS PA- CEM

f. DO- NA NO- BIS PA- CEM

f. DO- NA NO- BIS PA- CEM

f. DO- NA NO- BIS PA- CEM

- São os do Norte que vêm – Musique – Capiba/ Paroles - de Ariano Suassuna :

SÃO OS DO NORTE QUE VÊM
CANTIGA

MÚSICA DE

Capiba

1966

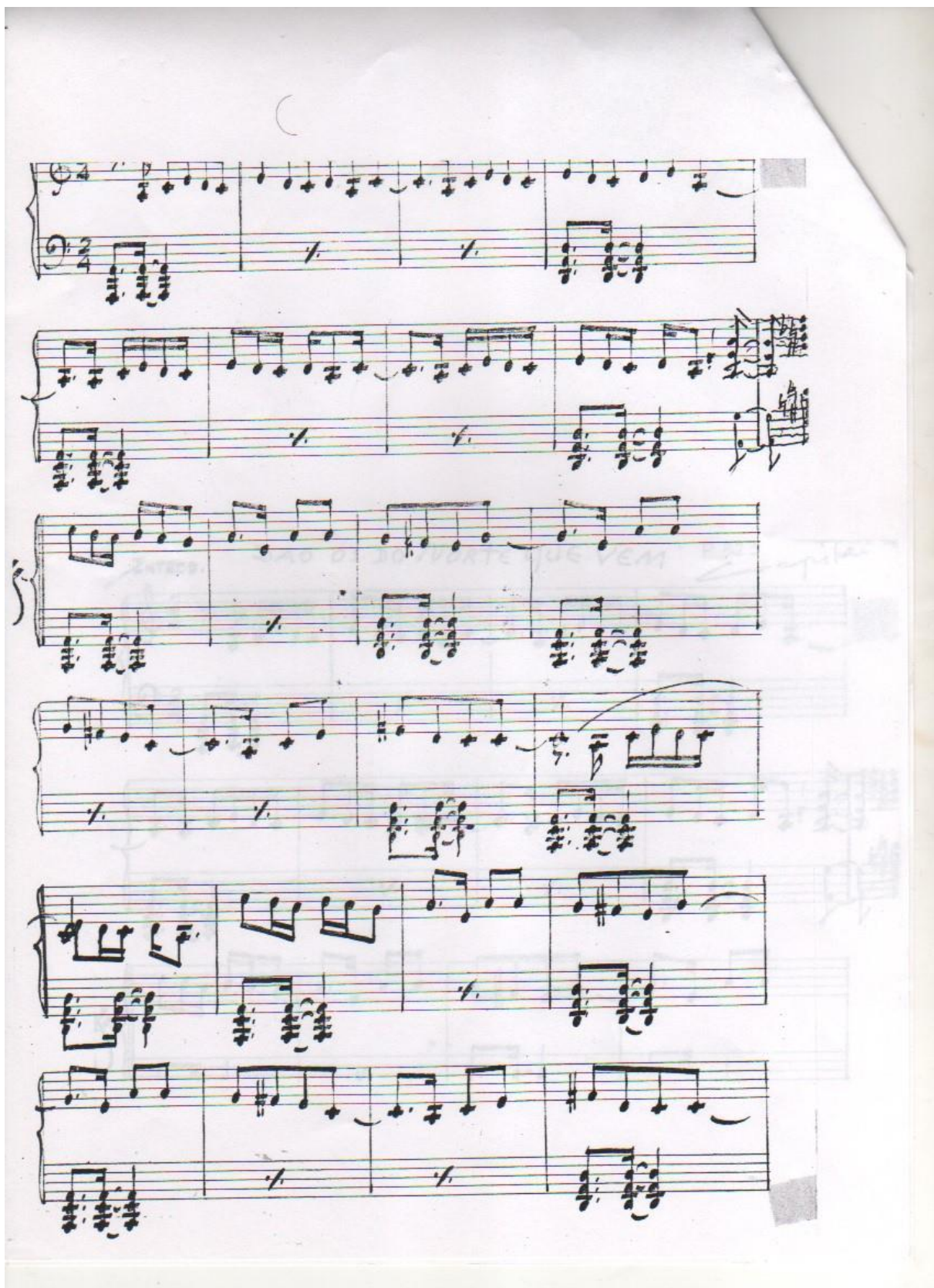
LETRA DE

ARIANO SUASSUNA

1

INTROD. SÃO OS DO NORTE QUE VEM P 323 *capita*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title 'SÃO OS DO NORTE QUE VEM' is written in capital letters, with 'P 323' and a signature 'capita' to its right. The word 'INTROD.' is written above the first staff. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a single staff with a treble clef. The music is written in 2/4 time, with notes and rests. There are some corrections and markings in the score.



- É de Tororó (Maracatú) – Lorenzo da Fonseca Barbosa (Capiba) :

É DE TORORÓ
Maracatú

Letra de
LORENÇO FERREIRA

Musica de
LORENÇO BARBOSA (Capiba)

**É DE TORORÓ...
DE TORORÓ...
DE TORORÓ...**

O amor tem sido para mim liamba
Um côco eterno numa corda bamba
Samba prá qui para acolá descamba
Deus me livre mais de amar...

Por isso mesmo macaco me lamba
Já que esta vida é para mim moamba
Si não pretendo me encantar no samba
Da embingada me acabar
**OU LÊ-LÊ...
OU LA-LÁ...**

Meu coração não tem dono
O meu senhor é o Ingono

Meu Deus que moamba
Macaco me lamba
Si eu nunca mais amar...
Si eu nunca mais amar...

**É DE TORORÓ...
DE TORORÓ...
DE TORORÓ...**

ter no numa corda bamba... Camba prá qui para acolá des.cam - ba Deus me li-vre mais de amar

Por is-so / mes-mo ma-ca-co me lamba... Já que é-s-ta vi-da é para mim moamba... Si não pra

Mangione - Único editor autorizado para todos os países

ten-do-me en-can-tar no sam-ba Na embin-ca da me-aca-bar

lê Ou lê

lê Ou lá-lá Meu co-ra-ção não tem dono O meu se-

nhor é o In-gono Meu Deus que mo-am-ba Ma-ca-co me lan-

-ba Si eu nun-ca mais a-mar... Si eu nun-ca mais a-mar...

1
Mais a-mar...

2
Mais a-mar...

E de tó-ro-ró... de tó-ro-ró... de tó-ro-ró...

mor-r-e-n-d-o

D.C.
sobre MADE

E.S.M. 718

Extrait de la *Messe Armorial* de Cussy de Almeida – partition de la voix de soprano.

0327

CONSERVATORIO PERAMBUCANO
MÚSICA
MUSIOTÉCA

SOPRANO

CUSSY DE ALMEIDA

24 Ky-ri-e E-le-i-son Ky-ri-

NI CANTAR

SOLO

Chris-te E-lei-son Chris-te E-lei-son Chris-te E-

TUTTI

lei-son Chris-te E-lei-son Ky-ri-e E-le-i-

son Ky-ri-e E-le-i-son Ky-ri-e E-le-i-

4 son Ky-ri-e E-le-i-son Chris-te E-lei-son

SOLO

Chris-te E-lei-son Chris-te E-lei-son Chris-te E-le-i-

TUTTI

son Ky-ri-e E-le-i-son Ky-ri-e E-le-i-son

Ky-ri-e E-le-i-son Ky-ri-e E-le-i-son Chris-te E-lei-

son Chris-te E-lei-son Chris-te E-lei-son Chris-te E-lei-son

Benny
731

ATENÇÃO

CONSERVATORIO PERAMBUCANO

C - Lettre d'Ariano Suassuna, exemple de l'idée du Chant armorial :

Recife, 1º de agosto de 1996

Prezada Julie Larua :

Venho à sua presença falar de dois assuntos. O primeiro é comunicar-lhe que estou pretendendo fazer, em dezembro, um espetáculo com a ópera nordestina que escreverei, em e Antônio Fri Medeiros. Chama-se "O Homem da Voz e o Poder da Fortuna" e eu me pergunto se poderiam entrar, para o espetáculo, com o excelente grupo ligado a vocês e que cantou o "Don Giovanni", de Mozart. Como pessoa, gostaria que vocês entrassem em contato comigo para termos a primeira conversa.

O segundo assunto refere-se à minha amiga Giselle Tique que vai levar esta cartinha. Giselle está pretendendo fazer uma experiência de canto armorial e o primeiro passo seria o de entrar para o Convatório para estudar aí, com vocês. Será que você tem condições de acomodá-la aí, para isto? Se precisar um reforço meu para Elyanna, pode me dizer por ela, que eu o farei com o maior prazer.

Muito obrigado antecipadamente pela atenção que der a meus pedidos. Com o afeto e a admiração de

Ariano Suassuna

D - Extrait catalogue des œuvres de Capiba d'après Renato Phaelante da Câmara et Aldo Paes Barreto – partitions de Capiba :

132	PARTITURAS				
	REPERTÓRIO	GÊNERO	PARCERIA	EDITORA	OBSERVAÇÃO
	A uma dama transitória	Canção	Ariano Suassuna	Ricordi – S. Paulo	Janeiro 1955
	A mesma rosa amarela	Samba	Versos Carlos Pena Filho	Fermata do Brasil	1962
	Água Rabelo (reclame)	Fox-trot		Campassi & Camin – S. Paulo	
	Alamoia	Canção	Versos Ferreyra dos Santos	Partitura original	
	Aluga-se um coração	Marcha carnavalesca	Aderbal Pyragibe	Campassi & Camin – S. Paulo	1939
	Bêbê	Fox-trot		Campassi & Camin – S. Paulo	
	Canta meu amor	Valsa	Leovigildo Júnior	J. Marcelino – Recife	
	Casinha pequenina	Frevo-canção	Arranjo de Capiba	E. S. Mangione – S. Paulo	
	Coração que mais queres	Valsa	Leovigildo Júnior	Irmãos Vitale	
	Coração que mais queres	Valsa	Leovigildo Júnior	J. Marcelino – Recife	
	Cotovia	Canção	Versos Manuel Bandeira	Partitura original	Janeiro 1955
	Dance comigo	Frevo-canção		E. S. Mangione – S. Paulo	1941
	Desesperada solidão – Elegia nº 5	Canção	Versos Mauro Mota	Partitura original	1983
	Dona não grite	Frevo-canção		Casa Ribas – Recife	1931
	É de tororó	Maracatu	Ascenso Ferreira	E. S. Mangione – S. Paulo	
	E nada mais	Frevo-canção		E. S. Mangione – S. Paulo	
	Eh! uá calunga	Macaratu			1º Prêmio Concurso Diário de Pernambuco – 1937
	Eu sou doido por você	Marcha carnavalesca	Aderbal Pyragibe	Campassi & Camin – S. Paulo	1927 – propriedade reservada

	REPERTÓRIO	GÊNERO	PARCERIA	EDITORA	OBSERVAÇÃO
	Eu sou doido por você	Marcha carnavalesca	Aderbal Pyragibe	Campassi & Camin – S. Paulo	
	Flor das ingratas	Tango		Revista Vida Doméstica	Fevereiro 1930
	Frevo e ciranda	Frevo-canção		Nossa Terra Ltda.	1978
	Forget me not	Fox-trot	Campassi & Camin – S. Paulo		
	Garça triste	Canção	Versos Castro Alves	Partitura original	1948
	Lá na serra	Valsa brejeira		Todamérica – S. Paulo	Dilu Melo – 1947
	Lágrimas de mãe	Valsa sentimental		Campassi & Camin – S. Paulo	1924
	Laura	Canção	Versos Geraldino Brasil	Partitura original	1973
	Maria Betânia	Canção		E. S. Mangione – S. Paulo	Julho 1945
	Meu destino	Valsa lenta		Campassi & Camin – S. Paulo	1924
	Minha santinha	Valsa		Campassi & Camin – S. Paulo	1924
	Miss Paraíba	Black-bottom		Edição particular	Propriedade reservada
	Namorados	Fox-trot		Campassi & Camin – S. Paulo	
	Não vá amor	Canção		Partitura original	
	O tocador do trombone	Frevo-canção		E. S. Mangione – S. Paulo	
	Os melhores dias de minha vida	Frevo-canção		Edições Musicais – Rio	
	Primeira bateria	Frevo-canção		Edição particular	
	Promessas e beijos e mais nada	Valsa	Ferreyra dos Santos	J. Marcelino – Recife	
	Quem me dera	Frevo-canção		E. S. Mangione – S. Paulo	1941
	Quem tem amor não dorme	Marcha carnavalesca	Aderbal Pyragibe	Campassi & Camin – S. Paulo	

REPERTÓRIO	GÊNERO	PARCERIA	EDITORA	OBSERVAÇÃO
Quem tem amor não dorme	Frevo-canção	Aderbal Pyragibe	E. S. Mangione – S. Paulo	
Resto de saudade	Valsa-canção		Todamérica – S. Paulo	
Rosa	Valsa		J. Marcelino – Recife	1935
São os do norte que vêm	Cantiga	Versos Ariano Suassuna	Partitura original	1966
Serenata suburbana	Guarânia		Todamérica – S. Paulo	
77	Canção	Versos Ascenso Ferreira	Partitura original	
Sino, claro sino	Canção	Versos Carlos Pena Filho	Partitura original	1957
Teus olhos	Frevo-canção		Edição particular	
Tu que me deste teu cuidado	Seresta	Versos Manuel Bandeira	Viúva Guerreiro – RJ	1978
Valsa verde	Valsa	Ferreira dos Santos	Ricordi – S. Paulo	
Valsa verde	Valsa	Ferreira dos Santos	Casa Parlophon – Recife	
Você faz que não sabe	Frevo-canção		Edições Musicais – Rio	1950

PEÇAS DE TEATRO MUSICADAS POR CAPIBA

PEÇA	DATA	AUTOR	OBSERVAÇÃO
Senhora de engenho	1944	Mário Sette	Teatro dos Bancários
Haja pau	1947	José de Morais Pinho	Teatro de Bonecos
Mãe da lua	1947	Hermilo Borba Filho	Teatro de Bonecos
Amor de dom Perlimpim	1948	Garcia Lorca	Teatro de Estudantes
A pena e a lei		Ariano Suassuna	Teatro Popular do Nordeste
Mandrágora		Maquiavel	Teatro Popular do Nordeste
Viola do diabo		Ladjane Bandeira	Teatro Popular do Nordeste
O coronel de Macambira		Joaquim Cardoso	Teatro do Ministério de Educação e Saúde

