

Université de Montréal

Brasília – Sinfonia da Alvorada
d'Antonio Carlos Jobim

**Enjeux esthétique et idéologique
d'une commande de l'état brésilien**

par
Paulo Vitor de Oliveira Bottas

M.A. Musicologie
Faculté de Musique de l'Université de Montréal

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de maître en Musique
option Musicologie

Mai, 2017

© Paulo Vitor de Oliveira Bottas, 2017

Ce mémoire est dédié à ma famille.

À Lidia et Louis, pour tout l'amour que vous m'avez offert et qui a soutenu ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS PAR ORDRE AFFECTIF	I
RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	IV
RESUMO	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	12
1 ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES	12
1.1 L'ENFANCE ET LA MUSIQUE EN MILIEU FAMILIAL	13
1.2 L'ADOLESCENCE ET L'ÉDUCATION MUSICALE	17
1.3 L'ÂGE ADULTE ET LA CARRIÈRE PROFESSIONNELLE	22
1.4 <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> , UNE ŒUVRE DÉCISIVE DANS LA CARRIÈRE D'ANTONIO CARLOS JOBIM	29
CHAPITRE II	34
2 À LA QUÊTE DE L'IDENTITÉ MUSICALE BRÉSILIENNE	34
2.1 LA QUESTION NATIONALISTE DERRIÈRE LA CRITIQUE À ANTONIO CARLOS JOBIM	35
2.2 MÁRIO DE ANDRADE, LES PRINCIPES ESTHÉTIQUES DU MODERNISME BRÉSILIEN ET SON INFLUENCE SUR JOBIM	39
2.3 VILLA-LOBOS ET JOBIM, LA PERSONNIFICATION DU COMPOSITEUR MODERNISTE BRÉSILIEN	42
CHAPITRE III	50
3 MUSIQUE ET POLITIQUE	50
3.1 POURQUOI JOBIM ET NON VILLA-LOBOS?	51
3.2 VILLA-LOBOS, UN BRÉSILIEN À PARIS	56
3.3 CONVERGENCE ENTRE LA MUSIQUE DE VILLA-LOBOS ET LA POLITIQUE DE GETÚLIO VARGAS	59
3.4 JUSCELINO KUBITSCHK : LE PRÉSIDENT BOSSA NOVA ET L'ÉVEIL D'UNE NATION	64
CHAPITRE IV	69
4 LA NOUVELLE CAPITALE ET LA COMPOSITION DE LA SYMPHONIE	69

4.1	BRASILIA, LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE CAPITALE ET LA COMMANDE DE LA SYMPHONIE	70
4.2	BRASILIA – SINFONIA DA ALVORADA, LA COMMANDE DE L'ŒUVRE	74
4.3	L'UTOPIE DE L'ERE JK DANS LE RECIT DU VOYAGE A BRASILIA	80
4.4	LA PREMIERE QUI N'EUT JAMAIS LIEU ET LA FIN DE L'ERE JK	85
CHAPITRE V		92
5	L'ANALYSE DE BRASÍLIA – SINFONIA DA ALVORADA	92
5.1	LES PRINCIPES DE L'ANALYSE DE LA SYMPHONIE	93
5.2	LE PREMIER MOUVEMENT, « O PLANALTO DESERTO »	95
5.3	LE DEUXIÈME MOUVEMENT, « O HOMEM »	102
5.4	LE TROISIÈME MOUVEMENT, « A CHEGADA DOS CANDANGOS »	117
5.5	LE QUATRIÈME MOUVEMENT, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO »	128
5.6	LE CINQUIÈME MOUVEMENT, « CORAL »	164
CONCLUSION		176
BIBLIOGRAPHIE		182

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

EXEMPLE 1 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , I, « O PLANALTO DESERTO », MES. 1-8.	95
EXEMPLE 2 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , I, « O PLANALTO DESERTO », MES. 9-19.	96
EXEMPLE 3 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , I, « O PLANALTO DESERTO », MES. 19-43.	97
EXEMPLE 4 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , I, « O PLANALTO DESERTO », MES. 44-48.	98
EXEMPLE 5 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 1-3.	103
EXEMPLE 6 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 6-11.	103
EXEMPLE 7 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », PREMIER MOTIF : MES. 1-2, DEUXIÈME MOTIF : MES. 7-9.	104
EXEMPLE 8 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 5-6.	104
EXEMPLE 9 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 10-13.	105
EXEMPLE 10 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 10-19.	106
EXEMPLE 11 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 13-18.	107
EXEMPLE 12 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », REPETITION EN OSTINATO DE LA CELLULE RYTHMIQUE.	107
EXEMPLE 13 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MOTIFS MÉLODIQUES « LA NATURE, CALME ET LIBRE DE DÉSIRS ».	108
EXEMPLE 14 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 20-33.	109
EXEMPLE 15 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 34-42.	110
EXEMPLE 16 : VILLA-LOBOS, <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N° 1</i> , « INTRODUCTION (EMBOLODA) », MES. 1-14.	111
EXEMPLE 17 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 55-62.	113
EXEMPLE 18 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 62-73.	114
EXEMPLE 19 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , II, « O HOMEM », MES. 74-82.	115
EXEMPLE 20 : CELLULE RYTHMIQUE DU <i>BAIÃO</i>	117
EXEMPLE 21 : LUIZ GONZAGA & HUMBERTO TEIXEIRA, <i>ASA BRANCA</i>	119
EXEMPLE 22 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 1-12.	120
EXEMPLE 23 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 13-24.	121
EXEMPLE 24 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 25-34.	122
EXEMPLE 25 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 35-40.	122
EXEMPLE 26 : GAMME ACOUSTIQUE EN RÉ.	123
EXEMPLE 27 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 41-54.	124
EXEMPLE 28 : TROIS MOTIFS MIXOLIDIENS DU MOVEMENT <i>A CHEGADA DOS CANDANGOS</i>	124
EXEMPLE 29 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 71-78.	125
EXEMPLE 30 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 79-86.	126
EXEMPLE 31 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 87-94.	126
EXEMPLE 32 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , III, « A CHEGADA DOS CANDANGOS », MES. 95-102.	127
EXEMPLE 33 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 1-30.	131
EXEMPLE 34 : GAMME PHYGIENNE EN DO.	132
EXEMPLE 35 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 1-30.	133
EXEMPLE 36 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 1-30.	135
EXEMPLE 37 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 31-38.	137

EXEMPLE 38 : COMPARAISON ENTRE LE DÉBUT DE LA MÉLODIE DU CHANT GRÉGORIEN <i>DIES IRÆ, DIES ILLA</i> ET LE THÈME DU <i>PALÁCIO DA ALVORADA</i>	137
EXEMPLE 39 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 31-42.	138
EXEMPLE 40 : MOTIF DE <i>O PLANALTO DESERTO</i> PRÉSENT DANS LE QUATRIÈME MOUVEMENT, <i>O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO</i>	138
EXEMPLE 41 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 39-42.....	140
EXEMPLE 42 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 43-49.	141
EXEMPLE 43 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 50-62.....	142
EXEMPLE 44 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 57-62.	143
EXEMPLE 45 : STRAVINSKI, <i>LE SACRE DU PRINTEMPS</i> , II, « DANSE DES ADOLESCENTES », MES. 1-7.	144
EXEMPLE 46 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 63-74.	145
EXEMPLE 47 : DIFFÉRENTES TONALITÉS DU THEME DU <i>PALÁCIO DA ALVORADA</i>	145
EXEMPLE 48 : DIFFÉRENTES TONALITÉS DU THEME DU <i>PALÁCIO DA ALVORADA</i>	146
EXEMPLE 49 : SUPERPOSITION DU THEME DU <i>PALÁCIO DA ALVORADA</i> AU THÈME DE <i>O PLANALTO DESERTO</i>	147
EXEMPLE 50 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 57-62.	148
EXEMPLE 51 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 87-90.	148
EXEMPLE 52 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 91-99.	149
EXEMPLE 53 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 100-122.....	150
EXEMPLE 54 : VILLA-LOBOS, <i>CHORO N° 10</i> , I, « RASGA O CORAÇÃO », NUMÉRO DE RÉPÉTITION 6.	151
EXEMPLE 55 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 123-131.....	153
EXEMPLE 56 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 132-155.....	154
EXEMPLE 57 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 156-165.....	155
EXEMPLE 58 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 167-177.....	156
EXEMPLE 60 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 178-185.....	157
EXEMPLE 61 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 186-197.....	158
EXEMPLE 62 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 198-205.....	159
EXEMPLE 63 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 202-219.....	160
EXEMPLE 64 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 220-235.....	161
EXEMPLE 65 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 236-251.....	162
EXEMPLE 66 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , IV, « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO », MES. 252-264.....	163
EXEMPLE 67 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 0-4.	166
EXEMPLE 68 : VILLA-LOBOS, <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N° 5</i> , « CANTINELA – ARIA », MES. 0-4.....	167
EXEMPLE 69 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 5-8.	168
EXEMPLE 70 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 9-12.	169
EXEMPLE 71 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 13-22.	170
EXEMPLE 72 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 23-26.	171
EXEMPLE 73 : VILLA-LOBOS, <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N° 5</i> , « CANTINELA – ARIA », MES. 1-2.....	172
EXEMPLE 74 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 27-36.	173
EXEMPLE 72 : JOBIM, <i>SINFONIA DA ALVORADA</i> , V, « CORAL », MES. 37-46.	175

LISTE DES TABLEAUX

<i>TABLEAU 1 : TABLEAU COMPARATIF DES TITRES D'ŒUVRES DE VILLA-LOBOS ET DE JOBIM</i>	<i>46</i>
<i>TABLEAU 2 : DISTRIBUTION DES MOTIFS MIXOLYDIENS AU SEIN DES MES. 1-70 DE A CHEGADA DOS CANDANGOS.....</i>	<i>125</i>
<i>TABLEAU 3 : DIVISION FORMELLE DE « O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO »</i>	<i>130</i>
<i>TABLEAU 4 : TEXTE ET SEGMENTATION DU CHŒUR</i>	<i>165</i>

Remerciements par ordre affectif

Tout d'abord, j'adresse des remerciements à Lidia, ma chère femme, qui m'a appuyé de différentes façons au long de ce travail. Ensuite, à mon fils, étincelle qui a nourri mon espoir depuis le début de cette entreprise. Je suis très reconnaissant pour le soutien offert par mes amis, et j'exprime ma gratitude tout particulièrement à Marie-Ève Piché, Sarah-Nicole Bolduc, Caroline Gauthier, Marta Gaspar Carpinteiro et Damian Birbrier, camarades sans lesquels ce travail ne serait jamais arrivé à terme sous cette forme. Également, je remercie tous les membres de ma famille : ma mère Katie Sant'Anna et Fernando Santana Marques, qui m'ont appuyé et soutenu dans cette recherche; mon frère Rubem Bottas et toute la famille Salazar Bottas, Cecilia, Nicole et Lavínia, qui m'ont reçu chez eux lors de mon voyage au Brésil. J'étends également ma gratitude à Sérgio Barreiros, interlocuteur pour les conversations qui se trouvent à la base de mon projet de recherche; à Zoé Beatriz Gonçalves de Souza qui m'a si généreusement accueilli lors de mon voyage à l'*Instituto Jobim*, à Rio de Janeiro; à Lina Sandra Barreto Brasil et Edir Barreto Brasil, pour leur hospitalité lors de mon séjour à Brasília; à mon directeur de recherche, François de Médicis, dont la bonne volonté m'a souvent conduit à m'engager dans des chemins auxquels je n'avais pas pensé; à Clairton Rosado, auteur de la première monographie consacrée à la *Sinfonia da Alvorada*, qui m'a si gentiment transmis les manuscrits de cette œuvre. Finalement, à la direction de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, pour l'appui financier qu'elle m'a offert.

À vous tous et toutes, de tout mon cœur, merci beaucoup.

Résumé

Antonio Carlos Jobim (1927-1994), musicien surtout connu pour ses bossas novas (comme les grands succès *Garota de Ipanema* et *Desafinado*) et son *Orfeu da Conceição* (1956), est également l'auteur d'œuvres musicales écrites dans la tradition d'avant-garde d'art occidental. Son unique symphonie, *Brasília – Sinfonia da Alvorada* (1958-1961), touche à de riches enjeux musicaux et idéologiques. En effet, cette œuvre est le résultat d'une commande du président brésilien Juscelino Kubitschek (1902-1976) et a été écrite pour intégrer la cérémonie d'inauguration de la nouvelle capitale fédérale du pays, Brasília, en remplacement de Rio de Janeiro. Le gouvernement démocratique de Juscelino Kubitschek, caractérisé par une vague de prospérité et de rapide modernisation du pays, se trouve entre deux dictatures qui ont marqué l'histoire du Brésil, celle de Getúlio Vargas (1930-1945) et le coup d'état mené par les militaires (1964-1985). Dans ce mémoire, je retrace les circonstances qui ont conduit à la commande de l'œuvre, j'expose les attentes gouvernementales par rapport à celle-ci, je spécule sur les raisons qui ont porté le choix vers Jobim plutôt qu'un autre compositeur brésilien (en particulier Heitor Villa-Lobos), et je décris la genèse de l'œuvre de Jobim et de son librettiste Vinicius de Moraes, leurs efforts pour y transposer l'esprit de modernisation du Brésil des années 1950 et 1960. L'œuvre ne devait finalement pas être jouée lors de l'inauguration de la capitale en 1961, et sa création a été retardée jusqu'en 1986, juste après le retour au régime démocratique sous le gouvernement de José Sarney.

Cette étude s'appuie sur une documentation variée, qui comprend, outre la littérature secondaire, la partition d'orchestre de l'œuvre, sa réduction pour piano, les articles de journaux qui accompagnent sa genèse et sa réception, et trois enregistrements (dont les deux premiers sont des

longs jeux réalisés du vivant de Jobim, dirigés respectivement par Jobim lui-même et Klaus Ogermann, et produit dans le second cas par le compositeur). Une analyse musicale de la partition met en valeur des emprunts au répertoire folklorique brésilien, l'imitation de chants d'oiseaux et la paraphrase d'œuvres modernistes du répertoire occidental telles que le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski ou le *Choro n° 10* et la *Bachianas Brasileiras n° 5* de Heitor Villa-Lobos.

Mots-clé : Antonio Carlos Jobim, Sinfonia da Alvorada, Vinícius de Moraes, Brésil, Modernisme, Brasília, Bossa Nova.

Abstract

Antonio Carlos Jobim (1927-1994), a musician best known for his bossa novas (including the hits "Garota de Ipanema" and "Desafinado") and his *Orfeo da Conceição* (1956), is also the author of musical compositions written in the Western avant-garde tradition. His sole symphony, *Brasília — Sinfonia da Alvorada* (1958-1961), is rooted in rich musical and ideological terrain. In fact, the piece was commissioned by the Brazilian president Juscelino Kubitschek (1902-1976) for the inauguration ceremony of Brasilia as the new federal capital, in place of Rio de Janeiro. Juscelino Kubitschek's democratically elected government (1956-1961) was characterized by a wave of prosperity and rapid modernization. It is situated between two dictatorships that marked Brazil's history: that of Getúlio Vargas (1930-1945) and the coup carried out by the military (1964-1985). In this thesis, I will retrace the circumstances leading to the commissioning of the piece, lay out the government's expectations and speculate on the reasons leading to their choosing Jobim over other Brazilian composers (particularly Heitor Villa-Lobos). I will describe the genesis of Jobim's piece and that of the libretto by Vinicius de Moraes, as well as their efforts to infuse it with the spirit of modernization present in the 1950s and 60s Brazilian society. The piece itself did not end up being played at the inauguration of the capital in 1961, and was only performed in Brasilia for the first time in 1986.

This study is based on secondary literature and a variety of sources, such as the orchestral score and piano reduction of the piece, newspaper articles surrounding its composition and reception, and three separate recordings (the first of which being the long-playing record produced within Jobim's lifetime, in 1961.) A musical analysis of the score will highlight its use of Brazilian Folklore, bird songs and paraphrases of modernist pieces by famous Western composers, such as

Igor Stravinsky (*Rite of Spring*) and Heitor Villa-Lobos (*Choro n° 10* et *Bachianas Brasileiras n° 5*).

Key-Words: Antonio Carlos Jobim, Sinfonia da Alvorada, Vinícius de Moraes, Brazil, Modernism, Brasília, Bossa Nova.

Resumo

Antonio Carlos Jobim (1927-1994), compositor conhecido sobre tudo por sua bossa nova (como é o caso de seus grandes sucessos *Garota de Ipanema* e *Desafinado*, entre outros) e de seu *Orfeo da Conceição* (1956), é igualmente o autor de obras musicais clássicas escritas na tradição da arte ocidental de *avant-garde*. Sua única sinfonia, *Brasília – Sinfonia da Alvorada* (1958-1961), é rica em requintes musicais e por menores ideológicos. Esta obra é o resultado de uma encomenda feita pelo então presidente brasileiro Juscelino Kubitschek e foi composta com o objetivo de integrar o cerimonial de inauguração da nova capital federal do país, Brasília. O governo democrático de Juscelino Kubitschek, caracterizado por uma onda de prosperidade e rápida modernização do país, se encontra entre duas ditaduras que marcaram a história do Brasil, a de Getúlio Vargas (1930-1945) e o golpe de estado dado pelos militares (1964-1985). Nesta monografia, eu apresento os detalhes da encomenda da sinfonia e o modo como ela se relaciona com as expectativas do governo em relação à nova capital. Eu também exponho as possíveis razões que conduziram à escolha de Jobim como compositor de uma sinfonia e não a de qualquer outro compositor brasileiro ligado à produção da música clássica (em particular Villa-Lobos). Eu descrevo a gênese dessa obra única da parceria de Tom Jobim com Vinicius de Moraes, que neste caso específico assina a coautoria como libretista, e seus esforços para traduzir em notas musicais o espírito de modernização do Brasil dos anos 1950-1960. A sinfonia de Tom e Vinicius, que não foi executada na inauguração da capital em 1961, esperou 25 anos para ser finalmente estreada em solo brasiliense (1985).

Este estudo foi feito com base em uma documentação variada, que compreende, além da literatura especializada, o manuscrito da partitura para orquestra, sua redução para piano, os

artigos de jornais e revistas que acompanharam a gênese e a recepção da obra, e finalmente, três fontes fonográficas (cuja a primeira trata-se do LP realizado e dirigido por Jobim em 1961). Uma análise musical da partitura coloca em perspectiva os empréstimos feitos do folclore brasileiro, a imitação das aves típicas do cerrado e a parafrase das obras modernistas do repertório clássico ocidental, tais como como *O pássaro de fogo* de Igor Stravinsky, o *Choro n°10 para orquestra* e as *Bachianas Brasileiras n° 5*, ambas de Heitor Villa-Lobos.

Palavras-chave : Antonio Carlos Jobim, Sinfonia da Alvorada, Vinícius de Moraes, Brasil, Modernismo, Brasília, Bossa Nova.

Introduction

« Mon Maestro souverain fut Antonio Brasileiro ». C'est ainsi que commence la chanson-hommage que Chico Buarque a dédiée à Antonio Carlos de Almeida Brasileiro Jobim (1927-1994).¹ Avec Villa-Lobos (1887-1959), Jobim est sans doute le compositeur le plus prestigieux de l'histoire de la musique brésilienne. Son rayonnement s'étend sur des générations de musiciens pour lesquels il est l'étoile du nord, une boussole qui les guide dans leur recherche de raffinement artistique, dans celle d'une identité sonore et d'une distinction poétique accomplie. Sa production est vaste et diversifiée et elle comprend des chansons, de la musique instrumentale, des trames sonores pour le cinéma et la télévision, ainsi que de la musique écrite dans la tradition d'art occidentale. C'est dans cette dernière catégorie que se retrouve *Brasília — Sinfonia da Alvorada*, une symphonie pour orchestre et chœur mixte composée d'après la commande de Juscelino Kubitschek (JK), démocratiquement élu le 21^e président du Brésil. Sous le slogan « 50 ans en 5 », le gouvernement de JK (1956-1961) s'est démarqué par la modernisation du pays et par la construction de la nouvelle capitale nationale, Brasília, en substitution à Rio de Janeiro. Le nouveau président envisage une cérémonie d'inauguration avec un spectacle de son et lumière, dont la symphonie commandée, jumelée aux éclairages projetés sur les pavillons modernes qui caractérisent l'architecture de Brasília, serait au premier plan. La musique de Jobim et le texte qui l'accompagne, écrit par Vinicius de Moraes, son principal collaborateur, témoignent de l'euphorie de l'ère Kubitschek derrière la construction de la nouvelle capitale nationale brésilienne. Malgré tous les efforts fournis pour terminer l'œuvre à

¹ Chico Buarque de Hollanda, Chico Buarque - Paratodos, CD (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: RCA, 1993), bande 1, *Paratodos*.

temps, *Brasília — Sinfonia da Alvorada* ne connaîtra sa création qu'en 1986, c'est-à-dire, 26 ans après l'inauguration de la ville. Inaugurée le 21 avril 1960, Brasília devient le symbole de l'administration Kubitschek et sa construction est entourée de controverses et polémiques qui dépassent la dimension politique. C'est donc ainsi que la symphonie de Jobim acquiert une ampleur dont le contexte social, politique et culturel s'impose tant pour la compréhension des événements antérieurs et postérieurs à sa composition que pour celle de l'œuvre elle-même. Cette herméneutique musicale, sociale, politique et culturelle constitue la problématique de ce mémoire.

Ce mémoire avait entre autres pour but d'expliquer l'œuvre de Jobim dans sa conjoncture sociopolitique et en concordance avec d'autres éléments du passé survenus dans les années entourant l'ère Kubitschek et la construction de Brasília. D'abord, le choix d'Antonio Carlos Jobim comme le compositeur le plus souhaitable pour la commande intrigue. Pourquoi lui et pas un autre compositeur? En particulier, pourquoi pas Heitor Villa-Lobos, le plus grand compositeur brésilien vivant à l'époque? Aussi, ce mémoire explore également les problématiques suivantes : Jobim utilise-t-il une écriture spéciale dans sa symphonie; comment le style de l'œuvre se compare-t-il à celui des chansons qui ont rendu le musicien mondialement célèbre? Finalement, étant donné l'envergure politique de l'évènement pour lequel l'œuvre a été conçue, dans quelle mesure la musique et le texte agissent-ils comme porteurs de valeurs sociales et idéologiques?

La quasi totalité des livres et articles sur Jobim touchent à la bossa nova et à ses chansons, par exemple *Desafinado*, *Chega de saudade*, *Garota de Ipanema*, *Águas de Março*, entre autres. Parmi les travaux qui discutent la *Sinfonia da Alvorada*, on ne trouve qu'une étude consacrée spécifiquement à l'œuvre, celle de Clairton Rosado Teixeira.² Le mémoire de maîtrise de cet auteur examine les procédés de composition de la *Sinfonia* à l'aide d'une analyse englobant musique et texte. Malgré les différences entre l'approche de Teixeira et celle adoptée ici, ce mémoire a fourni des bases scientifiques et des références utiles. Les ouvrages biographiques consacrés à Jobim, comme ceux de sa sœur Helena Jobim et de Sérgio Cabral,

² Clairton Rosado Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim » (monographie de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2008).

abordent la symphonie de manière plus sommaire.³ Néanmoins, ils se sont avérés riches pour dresser le portrait général du compositeur. Le livre « *Tons sobre Tom* » de Márcia Cezimbra, Tessy Callado et Tárik Souza se recommande par la crédibilité des transcriptions du témoignage de Jobim et de plusieurs de ses principaux collaborateurs, de ses amis et de membres de sa famille.⁴ Cependant, encore une fois, *Brasília – Sinfonia da Alvorada* passe quasiment inaperçu dans l'ensemble des événements qui ont marqué la vie et la carrière du compositeur. Quelques publications, bien que brèves, présentent des textes d'une grande densité et qualité. Entre autres, Cacá Machado et Santuza C. Naves ont contribué largement à ce mémoire.⁵ Ces deux chercheurs établissent des corrélations entre la symphonie et la démarche artistique de son compositeur, tout en faisant des liens avec Villa-Lobos, Mario de Andrade et le modernisme brésilien. Ces rapports sont aussi importants que le regard aigu qu'ils jettent sur la place de la *Sinfonia da Alvorada* dans l'opus de Jobim.

Les trois volumes des *Songbooks* édités par Almir Chediak et les cinq volumes du *Cancioneiro Jobim*, recueil de l'œuvre intégrale de Jobim, constituent aussi des sources incontournables pour la formation d'une vision générale sur le compositeur et pour l'étude de sa symphonie.⁶ Chacun des huit volumes de ces deux compilations proposent aussi des textes sur la vie et l'œuvre de Jobim. Ce mémoire a puisé abondamment dans ces ouvrages, plus spécifiquement l'indispensable deuxième volume du *Cancioneiro Jobim*. En plus des détails qu'il fournit sur l'histoire de la composition, ce volume contient la réduction pour piano de la *Sinfonia*. C'est le document qui a servi à présenter l'analyse du chapitre 5. Inévitablement, le manuscrit de la partition d'orchestre a constitué la source primaire et l'étude conjointe des deux textes musicaux a permis de développer une présentation analytique convenant au cadre de ce

³ Helena Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado* (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Nova Fronteira, 1996); Sérgio Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia* (São Paulo, SP, Brasil: Lazuli Editora - Companhia Editora Nacional, 2008).

⁴ Tárik de Souza, Márcia Cezimbra, et Tessy Callado, *Tons Sobre Tom* (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Revan, 1995).

⁵ Machado, *Tom Jobim*, 77 vol., Folha explica (São Paulo, SP, Brasil: Publifolha, 2008); Santuza Cambraia Naves, *A canção brasileira : Leituras do Brasil através da música* (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Zahar, 2015).

⁶ Almir Chediak, éd., *Songbook : Tom Jobim*, 3 vol. (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1990-1994); Antonio Carlos Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, éd. par Paulo Jobim, 5 vol. (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2004-2007).

travail.⁷ Cependant, la confrontation de la réduction pour piano et du manuscrit de la partition d'orchestre a mis en lumière des divergences et indiqué la nécessité d'une édition critique de la *Sinfonia da Alvorada*.

Pour résoudre les problèmes des divergences entre les versions, les passages ont été comparés avec des enregistrements de l'œuvre, mais, encore une fois, des variantes sont apparues. À défaut de disposer d'une étude musicologique critique poussée de la partition de l'œuvre, les passages contradictoires ont été relevés dans le mémoire en essayant de présenter pour la première fois des éléments de réponse aux questions soulevées. Les deux enregistrements complets de l'œuvre, celui de 1961, dirigé par Jobim dans un long jeu commémoratif de l'inauguration de la nouvelle capitale, et l'autre de 2005, *Jobim Sinfônico*, avec Roberto Minczuk à la direction de l'Orchestre de São Paulo (OSESP), constituent la référence sonore de base de ce travail.⁸ À cela s'ajoute le disque *Urubu*, où Jobim a fait enregistrer seulement le deuxième mouvement de la *Sinfonia da Alvorada*, intitulé *O Homem*.⁹ Chaque disque apporte des variantes qui lui sont propres, ce dont ce mémoire a tenu compte. Cependant, l'écart qui sépare les deux disques ayant tous la symphonie au complet renforce aussi le besoin d'un nouvel enregistrement pour corriger les divergences.

Ce mémoire réunit également des informations éparses, qui ont permis de construire un portrait de l'œuvre au moment de sa composition. Parmi ces sources, on compte le recueil d'articles de magazines et de journaux de l'époque conservé dans les archives personnelles du compositeur. Les informations tirées de ces écrits ont été confrontées avec celles qui sont fournies dans les autres publications de la bibliographie de ce mémoire. Ces données ont permis de préciser trois objets de recherche : les circonstances de la composition de l'œuvre et de l'atmosphère sociale et culturelle au moment où la commande a été adressée à Jobim et Moraes; la couverture journalistique du séjour des compositeurs sur le site de Brasilia encore en construction; et la réception de l'œuvre au moment de son achèvement.

⁷ Le manuscrit numérisé d'Antonio Carlos Jobim de la partition d'orchestre de la *Sinfonia* m'a été gentiment fournie par Clairton Rosado Teixeira.

⁸ Antonio Carlos Jobim, *Brasilia - Sinfonia da Alvorada*, Vinyl LP (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Columbia Records, 1961); Roberto Minczuk et OSESP, *Jobim Sinfônico*, Audio CD (Universal Music Canada, 2005).

⁹ Antonio Carlos Jobim, *Urubu*, Audio CD (Warner Bros Mod Afw, 1997).

Également, cette étude a cherché à situer la *Sinfonia* dans l'ensemble de la production musicale d'Antonio Carlos Jobim. Figure indissociable de la bossa nova et surnommé le père de la nouvelle musique populaire brésilienne (MPB), Jobim produit une musique qui se trouve à la frontière entre le classique et le populaire. La compréhension de cette caractéristique nous ramène au tout début de sa formation musicale, et bien que la bossa nova et la MPB ne soient pas directement liées à l'objet de ce travail, ces sujets gravitent autour de la quête du musicien pour une identité musicale brésilienne. Les liens entre Villa-Lobos et les considérations de Mario de Andrade à propos du modernisme brésilien constituent des enjeux fondamentaux pour arriver à une bonne compréhension de cette symphonie. Dans cette perspective, l'œuvre de Jobim serait vue comme une conséquence partielle à celle de Villa-Lobos. En lien direct avec la pensée moderniste de Mario de Andrade, qui cherchait des solutions esthétiques pour le développement d'une musique identitaire brésilienne, nous allons retrouver la musique de Villa-Lobos, la bossa nova de Jobim et finalement la MPB.

La bossa nova et le développement de la nouvelle musique populaire brésilienne a fait l'objet de quelques articles, mémoires et thèses cités dans cette recherche. À cet égard, l'article de Gérard Béhague, « *Bossa & Bossas : Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music* », s'accorde avec celui de Suzel Ana Reily, « *Tom Jobim and the Bossa Nova Era* » pour montrer que certaines caractéristiques de ce genre trouvent leurs racines dans des procédés de Villa-Lobos.¹⁰ Les articles de Liliana Harb Bollos, « *Canção do Amor Demais [Song of Too Much Love]: a milestone in contemporary Brazilian popular music* », et de Lorenzo Mammì, « *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova* », apportent un regard particulier sur la contribution de la bossa nova à la constitution d'une nouvelle musique populaire brésilienne.¹¹ Peter Freeman, dans son étude « *Antônio Carlos Jobim: Eclecticism in popular music* », discute l'amalgame de manifestations culturelles brésiennes et de l'éclectisme que cela insuffle à la musique de

¹⁰ Gerard Béhague, « *Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music* », *Ethnomusicology* 17, no 2 (mai 1973): 209-33; Suzel Ana Reily, « *Tom Jobim and the Bossa Nova Era* », *Popular Music* 15, no 1 (1996): 1-16.

¹¹ Liliana Harb Bollos, « *Canção do Amor Demais [Song of Too Much Love]: a milestone in contemporary Brazilian popular music* », *Per Musi*, no 22 (décembre 2010): 83-89; Lorenzo Mammì, « *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova* », *Novos Estudos CEBRAP*, no 34 (novembre 1992): 63-70.

Jobim.¹² Également, Maria Lucia Cruz Suzigan approfondit les enjeux posés par ces travaux dans sa thèse de doctorat, « Tom Jobim e a moderna música popular brasileira - os anos 1950/60 ». ¹³

Dans ses propos, Antonio Carlos Jobim renvoie constamment à Villa-Lobos et à Mario de Andrade comme étant à la base de sa production musicale. L’alliage de la tradition et de la modernité chez Jobim dans le but de définir une identité musicale brésilienne propre au XX^e siècle a été signalé par Guilherme Poletto dans son mémoire de maîtrise, « *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira* », et par Mônica Chateaubriand Diniz Pires e Albuquerque dans « Edu Lobo : o terceiro vértice ». ¹⁴ Finalement, les rapports entre politiciens et compositeurs, le lien entre Vargas et Villa-Lobos, Kubitschek et Jobim, font partie des sujets abordés dans ce mémoire. ¹⁵ La quête d’une identité musicale rencontre les aspirations nationalistes et politiques qui se manifestent différemment dans les gouvernements de Vargas et de Kubitschek. Ainsi, il sera question de la rencontre entre l’idéologie de l’ère Vargas et la musique de Villa-Lobos, tel qu’abordé déjà par Analia Chernavsky dans son mémoire, « *Um maestro no gabinete : música e política no tempo de Villa-Lobos* ». ¹⁶ Cette thématique est également discutée par Rita de Cássia Fucci Amato dans son article « *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas* ». ¹⁷ Pour compléter le cadre historique général de ce travail, le livre *Brasil : Uma biografia* s’est avéré

¹² Peter Ashley Freeman, « Eclecticism in the Music of Antônio Carlos Jobim : A Consideration of Stylistic Diversity » (thèse de doctorat, University of Queensland, 2006).

¹³ Maria Lucia Cruz Suzigan, « Tom Jobim e a moderna música popular brasileira - os anos 1950/60 » (thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2012).

¹⁴ Fabio Guilherme Poletto, « Tom Jobim e a modernidade musical brasileira » (monographie de maîtrise, Universidade Federal do Paraná, 2012); Mônica Chateaubriand Diniz Pires e Albuquerque, « Edu Lobo: o terceiro vértice » (monographie de maîtrise, Fundação Getúlio Vargas, 2006).

¹⁵ Getúlio Vargas a été le dirigeant du Brésil en deux périodes. La première période a duré 15 années ininterrompues, de 1930 à 1945, et a été divisée en 3 phases: de 1930 à 1934, en tant que responsable du « Gouvernement Provisoire ». En 1934, Vargas comme président de la République élu par l'Assemblée Nationale Constituante. Finalement, de 1937 à 1945, Vargas a gouverné le pays en tant que président-dictateur. Dans la deuxième période, marquée par son éléction par vote populaire direct, il a gouverné le Brésil pendant 3 ans et demi, de 31 janvier 1951 jusqu’au 24 août 1954, lorsqu’il s’est suicidé.

¹⁶ Analia Chernavsky, « Um maestro no gabinete : musica e politica no tempo de Villa-Lobos » (monographie de maîtrise, Universidade Estadual de Campinas, 2003).

¹⁷ Rita de Cássia Fucci Amato, « A música nacionalista no governo Getúlio Vargas », *Revista HISTEDBR On-line*, no 27 (septembre 2007): 210-20.

utile.¹⁸ En complément, « *JK : O artista do impossível* » de Claudio Bojunga a permis de retracer les points saillants de la biographie de Juscelino Kubitschek.¹⁹

Sous certains angles, *Brasília – Sinfonia da Alvorada* reflète de façon très singulière la démarche de son compositeur. Bien qu'elle soit indéniablement classique, cette symphonie contient plusieurs éléments de la tradition folklorique, dans un amalgame de références qui comprend les danses populaires, comme le *baião*, le chant grégorien, comme le *Dies Irae* jusqu'à l'évocation des sons de la nature avec l'imitation du chant d'oiseaux typiques de la région de Brasília. Cette composition exprime la quintessence de la créativité jobimienne, une musique incontestablement brésilienne mais qui ne s'autorise aucune exploitation facile de l'exotisme des tropiques. Les citations et références musicales que nous pouvons observer à l'intérieur de *Sinfonia da Alvorada* sont faites avec la même *maestria*, la même subtilité qu'on observe aussi dans les chansons de Jobim. Comme dans ses musiques classiques, la partie populaire de sa production dégage une apparente simplicité, bien qu'elle cache une complexité marquée par le traitement harmonique sophistiqué, une conduite des voix raffinée, une instrumentation singulière et une trame de références musicales et littéraires épurée.

Les paroles des chansons d'Antonio Carlos Jobim ne sont pas aguicheuses, ses mélodies et ses harmonies n'ont pas la facilité des chansons commerciales, et pourtant, on l'écoute partout dans le monde. Par exemple, à l'occasion de la célébration de son cinquantième anniversaire en 1977, la société américaine du droit d'auteur BMI lance trois disques compacts regroupant ses plus grands succès, dont sept de ses airs les plus joués sur la planète.²⁰ En 1962, l'enregistrement de son chef-d'œuvre, *Garota de Ipanema*, s'est vendu à plus de trois millions d'exemplaires. Dans les années 1980, cette chanson totalisait plus de 150 000 heures de diffusion, ce qui correspondrait à 17 ans si elle était jouée sans interruption.²¹ Isolés, ces faits démontrent l'extension des musiques qui ont le plus fait pour la réputation de Jobim, et pourtant, c'est

¹⁸ Lilia M. Schwarcz et Heloisa M. Starling, *Brasil : uma biografia*, 1^{re} éd. (São Paulo, SP, Brasil: Companhia das Letras, 2015).

¹⁹ Cláudio Bojunga, *JK : o artista do impossível* (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Objetiva, 2010).

²⁰ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 329-30.

²¹ D'après les données de Sérgio Cabral, cette musique compte plus de 4,2 millions exécutions. Après la célèbre chanson des Beatles, *Yesterday* (Lennon/McCartney), *La fille d'Ipanema* est la deuxième œuvre la plus jouée au monde. *Ibid.*, 386.

pertinent de nuancer le titre qui lui est généralement attribué, celui du plus grand compositeur *populaire* du Brésil.

Si le qualificatif « populaire » est utilisé pour désigner un art qui émane du peuple, ceci n'exprime pas avec exactitude la musique de Jobim. Dans une analyse ultime, nous pouvons facilement voir qu'elle dégage une érudition qui l'éloigne de la spontanéité des choses du peuple. Tout en lui est réfléchi, élaboré, retravaillé, retouché et poli dans ses moindres détails. Sa production abonde en sources étrangères, extérieures au savoir-faire du peuple brésilien. On y trouve des emprunts russes, français, états-uniens, allemands, polonais, japonais, espagnols et portugais, sans compter les filons africains et arabes. Dans ce cas, Jobim n'est ni vraiment populaire, ni exclusivement brésilien. Toutefois, on y trouve, bien sûr, une inspiration authentiquement brésilienne, car Antonio Carlos *Brasileiro* de Almeida Jobim porte l'attribut brésilien jusque dans son nom. Ses œuvres débordent de références aux traditions culturelles de son pays. En cela, il possédait un grand avantage étant donné la variété des manifestations culturelles du Brésil et dont il a su tirer parti. Les mélodies et les harmonies de ses pièces, les paroles de ses chansons, l'inflexion de son chant, la maîtrise du portugais mélangé avec une grande connaissance de la littérature brésilienne, tout cela confère à son art une touche indéniable de *brésilienneté*. Cette apparente contradiction n'ébranle nullement sa proposition artistique. Bien au contraire, Jobim a concilié les contraires et cette cohabitation constitue l'une des caractéristiques les plus remarquables de son profil d'artiste. En somme, comme synthétise Cacá Machado, son art se retrouve au carrefour du savant et du populaire, du brésilien et de l'étranger.²²

On peut alors déduire que l'adjectif *populaire* accolé à la musique de Jobim renvoie à la musique des masses. Sans doute pouvons-nous affirmer que le compositeur qui a écrit sept chansons parmi les 600 musiques les plus jouées au monde sait plaire au public. Jobim avait du succès, et, pourtant, ses musiques ne suivaient pas la mode. En vérité, Jobim a créé la mode et a fait basculer le milieu de l'industrie de la musique, dominé jusque là par le rock n'roll. Alors que le succès du jazz commençait à s'épuiser et que le Rock secouait des foules de jeunes, voilà

²² Cacá Machado avait résumé cette caractéristique en disant que « l'œuvre de Tom Jobim a lieu dans un domaine où l'érudit et le populaire, comme national et l'étranger, se croisent sous le signe de la perméabilité ». Machado, *Tom Jobim*, Folha explica (São Paulo, SP, Brasil: PubliFolha, 2008), 10.

qu'arriva une musique du continent sud-américain, un chant *quasi* chuchoté dont le rythme n'était pas tout à fait propice à la danse. À contrecourant, la bossa nova émerge des plages de Rio de Janeiro et déferle sur les États-Unis avec la puissance d'un tsunami. Entre 1962, l'année de son premier concert au Carnegie Hall, et 1982, seuls les Beatles peuvent rivaliser avec lui.²³ Par ailleurs, Michael Jackson, le Roi de la Pop, ne bat pas les records de l'industrie du disque avant 1984, et ses succès ne dépassent pas la somme du million de diffusions. À cette date, sept musiques de Jobim sont déjà jouées plus d'un million de fois.²⁴ Toutefois, lors d'une interview pour le magazine *Women's Wear Daily*, il met les lecteurs en garde en disant qu'à peine 20 % de son répertoire est constitué de bossas novas.²⁵ Il dit que la bossa nova a convaincu les Nord-Américains que le Brésil « produisait plus que des grains de café », mais il ajoute : « Ma musique n'est pas commerciale. Elle attire un certain public, et non pas les masses ». ²⁶ En effet, 80 % de sa production est assez complexe pour être rangée dans la musique de masse, et même l'autre portion de 20 %, constituée par ses bossas novas, n'est pas aussi facile d'écoute. Une analyse comparative permettrait difficilement de classer dans une même catégorie des chansons commerciales et des chansons de Jobim. Sa production est trop épurée et raffinée pour obtenir une large adhésion, de l'avis des musicologues Márcia Cezimbra, Tessa Callado et Táirik de Souza. Pour eux, le seul aspect populaire qu'on retrouve dans sa musique réside dans la forme :

Tom fait de la musique de chambre sur la forme populaire [...] Et ses sambas sont trop élaborées harmoniquement, et peuvent difficilement être fidèlement jouées dans une boîte d'allumettes. Ses chansons incorporent modernité et formes classiques.²⁷

La symphonie de Jobim se range dans la proportion des 20 % d'œuvres plus exigeantes. Avant même de composer son premier grand succès, Jobim atteint une certaine notoriété dans le milieu artistique de la scène *carioca*, grâce à son travail d'arrangeur et de compositeur, mais

²³ D'après les statistiques de la BMI, Les Beatles, suivis par Antonio Carlos Jobim, étaient les artistes étrangers les plus joués aux États-Unis. Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 356.

²⁴ Selon ses biographes, les sept musiques avec plus d'un million de diffusions sont : *Garota de Ipanema*, *Meditação*, *Wave*, *Corcovado*, *Desafinado*, *Insensatez* et *Samba de uma nota só*.

²⁵ Patrícia Helena Fuentes Lima, « O imaginário de Antonio Carlos Jobim : Representações e discursos » (thèse de doctorat, University of North Carolina at Chapel Hill, 2008), 130.

²⁶ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 336.

²⁷ Souza, Cezimbra, et Callado, *Tons Sobre Tom*, 90.

surtout par le succès de la comédie musicale *Orfeu da Conceição*²⁸. En 1958, Jobim et Vinicius de Moraes (1913-1980), reçoivent la commande présidentielle d'une composition en l'honneur de la nouvelle capitale sur le point d'être bâtie. Tout d'abord, il importe d'atténuer le cliché qui fait de Jobim un musicien voué exclusivement à la musique populaire. À cette fin, le chapitre 1 de ce mémoire établit que, tout au long de son apprentissage, Jobim reçoit une solide formation dans la tradition de la musique classique occidentale. Tant par les nombreux cours particuliers qu'il suit que par l'immersion favorisée par l'ambiance familiale, Jobim se familiarise avec les grandes œuvres du répertoire classique. Cet apprentissage est crucial pour le développement de sa vie professionnelle, et les relations amicales qu'il établit par le moyen de la musique l'aident à imposer son talent sur la scène locale. C'est ainsi que Jobim rencontre le poète et diplomate Vinicius de Moraes, responsable de l'écriture des textes qui composent la symphonie de Brasilia et qui décrivent l'épopée de la construction de la nouvelle capitale.

Le chapitre 2 a pour but d'exposer le contexte social et idéologique qui entoure la quête de l'identité musicale brésilienne. La formation de cette identité moderne nous amènera à parler de certaines personnalités qui ont eu une influence déterminante sur la démarche artistique d'Antonio Carlos Jobim. Par conséquent, je ne pouvais pas passer sous silence un thème si important pour une bonne compréhension de la *Sinfonia da Alvorada*. Ensuite, le concept de modernisme brésilien formulé par Mario de Andrade est introduit et mis en rapport avec la formation intellectuelle de Jobim. Nous allons également observer les liens entre les idées de Andrade et l'activité musicale et l'esthétique de Villa-Lobos, l'incarnation du compositeur brésilien exemplaire, et les résonances politique que prennent l'activité de ce musicien dans son contexte historique.

Brasilia — Sinfonia da Alvorada est une œuvre de commande, intimement liée à un contexte politique précis et le chapitre 3 observe de manière plus générale les liens étroits qui s'établissent entre la musique et la politique brésilienne au XX^e siècle, et l'impact social et politique qui s'exerce sur l'activité musicale de Jobim et de Villa-Lobos. L'élection du président Juscelino Kubitschek, la composition de la symphonie et la construction de Brasilia s'insèrent historiquement entre deux dictatures. La première est menée par Getúlio Vargas, un dictateur

²⁸ *Carioca* - Personne de Rio de Janeiro; tout ce qui est relatif à la ville brésilienne.

dont Villa-Lobos s'est rapproché. La deuxième vient en 1964, après le coup d'État militaire qui change radicalement la signification associée à la nouvelle capitale. Le chapitre 4 aborde plus amplement ce dernier point. Cette partie du mémoire rend compte de la construction de Brasilia et du voyage des compositeurs Jobim et Moraes dans le plateau central du Brésil. Pour assurer la continuation du travail de composition de la symphonie, le président de la République invite Jobim et Moraes à séjourner à Brasilia. Le voyage est couvert par la presse brésilienne et les détails de ce récit aident à saisir le climat entourant la construction de la nouvelle capitale. Plus qu'une ville administrative, Brasilia devient le monument d'une époque, le symbole de l'espoir d'un avenir glorieux pour le pays. Ce chapitre complète l'exposé des informations factuelles touchant la symphonie.

Finalement, le chapitre 5 propose une analyse de la composition. La discussion des cinq mouvements de l'œuvre ne se limite pas à une description strictement musicale et théorique, et la structure de la musique est mise en rapport avec les éléments biographiques, idéologiques, nationalistes et esthétiques exposés dans les chapitres précédents. Depuis le chapitre 1 jusqu'à la fin, tout ce mémoire tend vers une analyse qui dépasse le simple inventaire des successions de notes musicales, des enchaînements d'accords, et des différents procédés techniques qui sous-tendent la *Sinfonia*. Si ce travail d'analyse a été entrepris, c'est pour dévoiler les liens symboliques qui unissent l'œuvre à la personnalité artistique d'Antonio Carlos Jobim et à l'histoire de son pays. Ainsi, les quatre premiers chapitres de ce mémoire préparent l'exégèse exposée dans le chapitre 5, mais cette ultime section est également révélatrice de la maîtrise avec laquelle le musicien peaufine son matériau musical et déploie son inspiration jusqu'à la dernière note du dernier accord de *Brasília — Sinfonia da Alvorada*.

Chapitre I

1 Éléments biographiques

1.1 L'enfance et la musique en milieu familial

Antonio Carlos Jobim est né le 25 janvier 1927 à Rio de Janeiro, ancienne capitale du Brésil.²⁹ Son père, Jorge de Oliveira Jobim (1889-1935), était fonctionnaire et a travaillé comme diplomate pour le gouvernement brésilien.³⁰ En parallèle avec son emploi, il s'est consacré au journalisme et à la poésie, et plusieurs de ses écrits ont été publiés. La mère du musicien, Nilza Brasileiro de Almeida (1910-1989), était enseignante au primaire et a fondé le *Colégio Brasileiro de Almeida*. Le couple habitait avec leur nouveau-né dans la maison des grands-parents maternels, au 634 rua Conde do Bonfim, dans le quartier de Tijuca. Là, en plus de la petite famille et des grands-parents Azor (1874-1962) et Emília (1877-1931), vivaient sous le même toit deux de ses oncles maternels, Marcello (1911-1989) et Yolanda (1907-2000). Durant sa jeunesse, en raison de l'influence du positivisme, Azor de Almeida Leme a changé son nom pour Azor Brasileiro de Almeida.³¹ Officier de l'armée brésilienne à la retraite, c'était un homme cultivé qui avait beaucoup voyagé. Il animait la vie quotidienne à la maison familiale, se délectait à raconter des histoires à son petit-fils Antonio Carlos et, chaque fois qu'il le pouvait, l'amenait à des excursions en forêt. Selon Helena Jobim, sœur et biographe du compositeur, « le grand-père Azor aura une importance majeure dans la vie d'Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim ». ³² L'influence exercée par Azor sur son petit-fils s'est manifestée à la fois dans l'amour de la littérature et de la nature. Environ un an après la naissance d'Antonio Carlos, en raison de difficultés financières, toute la famille quitte le quartier de Tijuca pour s'installer à Ipanema. C'est donc dans ce nouveau quartier qu'Antonio Carlos Jobim passe son enfance et son adolescence. C'est aussi là que des années plus tard il compose avec Vinicius de Moraes sa plus célèbre chanson, « *Garota de Ipanema* ».

²⁹ Rio de Janeiro, ou São Sebastião do Rio de Janeiro, nom de la ville au moment de sa fondation au 1^{er} mars 1565, a été la capitale brésilienne de 1763 jusqu'à l'inauguration de Brasilia en 1961. En 1549, Salvador a été nommé par le gouvernement portugais la première capitale nationale brésilienne.

³⁰ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 39.

³¹ À propos de l'influence du positivisme dans le nationalisme brésilien, consulter l'ouvrage de Mozart Pereira Soares, *O positivismo no Brasil: 200 anos de Augusto Comte* (Porto Alegre: Ed. AGE, 1998).

³² Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 35.

Antonio Carlos ne vit que très brièvement avec son père. Jorge quitte la maison familiale une première fois et s'absente pendant deux ans, laissant derrière lui son épouse et son fils encore bébé. Il souffre de problèmes psychiatriques en plus d'être excessivement jaloux, ce qui rend très difficiles les relations avec sa femme, de 21 ans sa cadette. Après ces deux années, il revient dans la maison familiale pour une courte période, et Nilza Brasileiro de Almeida donne naissance à un deuxième enfant, Helena (1931-2015). Toutefois, Jorge part une seconde et dernière fois. En septembre 1934, il est hospitalisé à cause de ses problèmes psychiatriques chroniques et en juillet 1935, à l'âge de 46 ans, il meurt d'une crise cardiaque. L'absence paternelle devait laisser des traces profondes dans l'âme du petit Antonio Carlos. Âgé de 8 ans, à l'annonce du décès de son père, il dit à Azor : « Ça ne me dérange pas », et comme pour essayer de consoler son grand-père : « nous le connaissions à peine, n'est-ce pas ? ».³³ Cependant, tout au long de sa vie, Antonio Carlos répétera à sa sœur qu'ils ont été les enfants d'un foyer brisé.³⁴

L'absence de son père l'amène à se rapprocher de son grand-père et de ses oncles Marcello et João Lyra Madeira (1877-1937). Les deux oncles étaient guitaristes et ont toujours été mentionnés comme ceux qui avaient éveillé chez Antonio Carlos un goût pour différents types de musique. Marcello Brasileiro de Almeida, le frère de sa mère qui avait vécu pendant des années dans la même maison qu'Antonio Carlos, s'accompagnait à la guitare et possédait un vaste répertoire. João, marié à Yolanda, sa tante qui a aussi vécu dans la même maison, jouait quant à lui de la guitare classique. Sur cet instrument, il interprétait des œuvres du répertoire de la musique savante dans les nombreuses soirées familiales qui ont marqué l'enfance de Jobim.³⁵ Dans une entrevue accordée à Almir Chediak, Tom Jobim décrit comment la musique est entrée dans sa vie :

³³ *Ibid.*, 49.

³⁴ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 19.

³⁵ Helena Jobim, dans le récit de l'enfance de son frère, souligne que « Antonio Carlos a vécu une enfance privilégiée. Il avait à portée de sa main la vaste bibliothèque de son grand-père. La guitare classique de João Lyra Madeira, et la guitare populaire, jouée à l'oreille par Marcello Brasileiro de Almeida, marié à Maria Lydia Lima e Silva, collègue de travail de sa sœur Yolanda. Ces soirées étaient fantastiques. Yolanda et Nilza chantaient et, d'ailleurs, très bien. Pixinguinha, Bororó, Custódio de Mesquita, Noel Rosa, Lupiscínio Rodrigues, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Ataulfo Alves. Les samedis, les soirées se prolongeaient. Le grand-père lisait du Monteiro Lobato pour ses petits-enfants. Il lisait aussi Olavo Bilac, Castro Alves, Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias, Vicente de Carvalho, Raimundo Correa, Guilherme de Almeida, Guerra Junqueiro ». Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 59-60.

J'ai eu deux oncles qui jouaient de la guitare. Un exécutait plus le répertoire populaire et l'autre préférait plus le classique. Il interprétait souvent les compositeurs espagnols et appréciait beaucoup Chopin, Bach, ces compositeurs-là. J'ai fini par aimer tout cela.³⁶

Dans les nombreuses entrevues qu'il a données, on interrogeait fréquemment Antonio Carlos Jobim sur ses premiers pas dans la musique. Dans ses réponses, il débutait toujours par ses oncles. Par exemple, dans l'entrevue donnée à Zuenir Ventura sur ses premiers essais à la composition, Jobim déclare :

J'avais un oncle qui jouait de la guitare populaire et un autre qui jouait de la guitare classique — les compositeurs espagnols, Bach et Chopin — il écrivait des transcriptions pour guitare... c'est comme ça que je suis tombé en amour avec la musique. À la maison, on n'avait pas de piano, rien de cela ! C'est grâce à mes oncles que j'ai eu mon premier contact avec la musique.³⁷

Cela situe non seulement le lien affectif qui a marqué ses premiers contacts avec la musique, mais établit également une relation de parité entre les répertoires populaires et classiques. En décrivant la manière dont la musique est arrivée dans sa vie, Jobim n'a jamais mentionné de préférence pour l'un des deux styles. Il a seulement souligné la présence de la musique dans le milieu familial (les soirées dont traite Helena Jobim), ainsi que l'influence de ses oncles, qui exécutaient leurs répertoires éclectiques à la guitare. Par conséquent, cet instrument a été, avec l'harmonica, le premier qu'Antonio Carlos Jobim a appris à jouer.³⁸

Selon moi, l'initiation musicale d'Antonio Carlos Jobim aide à comprendre la personnalité créatrice qu'il a développée, puisque cette relation affective avec la musique teinte toute sa démarche artistique. Les rencontres professionnelles les plus importantes de sa vie se terminaient invariablement par un lien étroit d'amitié. Par exemple, il fonde son tout dernier

³⁶ « Eu tinha dois tios que tocavam violão. Um tocava mais o popular e o outro gostava mais do clássico. Tocava os espanhóis e gostava de Chopin, de Bach, desses autores. Eu fiquei gostando daquilo ». Chediak, *Songbook : Tom Jobim*, 1994, 2:8.

³⁷ « Tinha um tio que tocava violão popular e outro que tocava violão clássico – os espanhóis, Bach e Chopin – e fazia aquelas transcrições para guitarra... Foi aí que fui me apaixonando pela música. Lá em casa não tinha piano, nada disso! Foi através desses tios que fui me aproximando da musica ». Zuenir Ventura et al., *3 Antônios & 1 Jobim : histórias de uma geração* (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Relume Dumará, 1993), 165.

³⁸ Chediak, *Songbook : Tom Jobim*, 1994, 2:8.

groupe, *Nova Banda*, en 1984. Les membres vont l'accompagner jusqu'à la fin de sa vie et leurs répétitions et tournées vont devenir une extension de sa maison. La formation comportait onze membres, dont sa femme et ses deux fils aînés, ainsi que des amis proches.³⁹ En ce qui concerne l'éclectisme musical hérité de ses oncles, il a naturellement conduit Antonio Carlos Jobim vers un horizon plus large de conception esthétique musicale. Tant sa carrière que ses œuvres témoignent d'un artiste qui ne se limitait pas aux frontières des musiques populaire et savante. Le titre du deuxième sous-chapitre du chapitre 1 du livre *Tom Jobim*, de Cacá Machado, résume bien les caractéristiques du style jobimien.⁴⁰ Intitulé *La chanson qui veut être symphonie et la symphonie qui veut être chanson*, ce chapitre explique que le style jobimien se caractérise par la fusion de ces deux matrices. L'auteur souligne que, dans ses chansons, la forme musicale est incontestablement populaire, cependant, le traitement harmonique et la conduite des voix se rapportent davantage à un type d'écriture hérité de ce qu'on désigne dans la musicologie de langue anglaise comme la « common practice ».⁴¹ Toutefois, Machado observe que dans les compositions classiques de Jobim, la forme s'inscrit dans la continuité de la tradition de la musique savante, mais les mélodies et les rythmes sont issus de la musique populaire brésilienne. Ces caractéristiques feront l'objet d'une étude plus détaillée dans l'analyse de *Brasilia — Sinfonia da Alvorada*, présentée au cinquième chapitre.

³⁹ La formation du groupe *Nova Banda* par ordre alphabétique : Maucha Adnet (voix), Paulo Braga (batterie), Danilo Caymmi (voix et flute), Simone Caymmi (voix), Ana Jobim (voix), Antonio Carlos Jobim (voix et piano), Elizabeth Jobim (voix), Paulo Jobim (guitare), Jacques Morelenbaum (violoncelle), Paula Morelenbaum (voix), Tião Neto (basse).

⁴⁰ En portugais, langue de la publication, le titre du sous-chapitre est « A canção que quer ser sinfonia e a sinfonia que quer ser canção ». Machado, *Tom Jobim*, 21.

⁴¹ L'emploi de la terminologie common practice renvoie à l'utilisation de Walter Piston, dans son livre *Harmony*. Walter Piston, Arthur Jannery, et Mark Devoto, *Harmony*, 5^e éd. (New York, NY, United States of America: W W Norton & Co Inc, 1987).

1.2 L'adolescence et l'éducation musicale

Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) est une personnalité qui a également influencé Jobim et contribué à l'élargissement de ses horizons musicaux.⁴² Ce musicien allemand installé au Brésil avait été chargé de l'enseignement du piano au *Colégio Brasileiro de Almeida*, l'école fondée par la mère d'Antonio Carlos. Selon Sérgio Cabral, Nilza inscrit Helena à des cours de piano, mais c'est Antonio Carlos qui montre l'intérêt le plus marqué pour l'instrument.

Avec la croissance du *Colégio Brasileiro*, Nilza a essayé de l'équiper le mieux possible. Les mesures prises comprenaient l'achat d'un piano pour l'enseignement de la musique et pour accompagner les cours de gymnastique. C'était un piano noir d'occasion de la marque Beckstein, « dont le clavier d'ivoire était déjà à moitié pourri », comme disait Tom [...]. Initialement, la mère pensait faire de sa fille Helena une pianiste, étant donné que son frère semblait préférer les jeux de garçons, comme le soccer et le volley-ball à la plage [...]. Toutefois, c'est son fils Antonio Carlos qui s'est intéressé au piano, âgé de 13 ans à l'époque et qui avait déjà des bons rapports avec la musique.⁴³

En 1937, à l'âge de 24 ans, Koellreutter fuit l'Allemagne nazie et s'installe à Rio de Janeiro. Compositeur et flûtiste de formation, il est considéré comme l'initiateur du dodécaphonisme au Brésil. Il crée un mouvement d'avant-garde appelé *Música Viva*, auquel se joignent plusieurs musiciens brésiliens. Pédagogue renommé, il forme plusieurs générations de

⁴² D'après Sérgio Augusto, dans le premier volume du *Cancioneiro Jobim*, Villa-Lobos a aussi influencé Jobim dans son développement musical éclectique. Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, 2007, 1:13.

⁴³ « Com o crescimento da Escola Brasileira, Nilza tratou de equipá-la da melhor forma possível. Entre as providências tomadas, incluiu-se a compra de um piano destinado ao ensino de música e para acompanhar as aulas de ginástica. Era um piano preto, de segunda mão, marca Beckstein, com 'um teclado de marfim já meio cariado', como dizia Tom [...]. Inicialmente, a mãe pensou em da filha Helena uma pianista, já que o irmão parecia preferir as brincadeiras de meninos e os jogos de futebol e de vôlei na praia [...]. Mas que se interessou pelo piano foi o filho Antonio Carlos Jobim, que na época estava com 13 anos e já tinha boas relações com a música ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 32.

compositeurs, musicologues et interprètes, ce qui lui confère un rôle prépondérant dans l’histoire de la musique brésilienne moderne.

La famille d’Antonio Carlos encourage Koellreutter à ne pas se limiter aux méthodes d’enseignement conventionnelles. En février 1995, dans une déclaration publiée dans le journal *O Estado de São Paulo* à l’occasion de la mort de Jobim, il affirme :

... on m’a demandé de lui donner des cours particuliers, de lui enseigner non seulement la théorie, mais en liant toujours l’enseignement à l’être humain et à la formation de la personnalité. Le concept de la personnalité est parmi les choses les plus importantes. Vous pouvez avoir des défauts, n’importe quoi, mais vous devez avoir de la personnalité parce que, sinon, vous n’avez rien. Et il en avait.⁴⁴

Koellreutter est le tout premier professeur d’Antonio Carlos et son enseignement a un impact considérable sur la démarche artistique de son élève. Celui-ci a reconnu que Koellreutter l’avait beaucoup aidé à comprendre la musique et a mentionné qu’« il n’était pas un professeur bête de piano. Il m’a ouvert les yeux. Si on mémorise des pièces sans savoir ce qu’on fait, alors c’est inutile ».⁴⁵ Ces propos renvoient à la conviction de Koellreutter que Jobim comprenne en profondeur les œuvres qu’il étudiait. Dans cette perspective, l’Allemand a surtout insisté avec son étudiant sur les matières théoriques, en particulier l’étude de l’harmonie, du contrepoint et de l’orchestration.⁴⁶

À l’âge de 18 ans, après avoir quitté les études en architecture, Antonio Carlos Jobim décide de devenir un pianiste de concert et se consacre exclusivement à sa pratique instrumentale. Soutenu par son beau-père Celso Frota, deuxième époux de sa mère, Antonio Carlos poursuit son apprentissage avec Lúcia Branco (1897-1973), élève du Belge Arthur de

⁴⁴ « ... me pediram para dar aulas particulares para ele, para não ensinar só teoria, mas sempre ligar o ensino ao ser humano, à formação da personalidade. O conceito da personalidade é das coisas mais importantes. Pode ter falhas, o que for, mas tem que ter personalidade, porque, senão, não tem nada. E ele tinha ». *Ibid.*, 33.

⁴⁵ « Ele não era um professor burro de piano. Ele abriu meus olhos. Se você só decora pequenas peças e não sabe o que está fazendo, é inútil ». *Ibid.*, 35.

⁴⁶ José Luis Sánchez, *Tom Jobim: a simplicidade do gênio* (Rio de Janeiro: Editora Record, 1995), 25.

Greef (1862-1940), l'un des disciples de Franz Liszt (1811-1886).⁴⁷ Branco introduit le jeune Jobim aux chefs-d'œuvre du piano et cette période marque une étape dévouée entièrement à la musique classique. Le répertoire de Jobim se compose alors d'œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Ravel, Gershwin et Villa-Lobos. Selon Sérgio Cabral, c'est aussi durant cette période que Antonio Carlos Jobim découvre avec fascination les œuvres des compositeurs russes, tels que Rachmaninoff (1873-1943), Stravinsky (1882-1971) et Prokofiev (1891-1953).⁴⁸ Déterminé à pratiquer avec assiduité afin de poursuivre une carrière de pianiste, il fait part à Lúcia Branco de son inquiétude concernant le petit empan de sa main. D'après son enseignante, cela constitue un obstacle important dans la continuation de sa pratique instrumentale, et Branco lui conseille alors de se diriger vers la composition.⁴⁹

En 1947, Antonio Carlos Jobim présente à sa professeure l'œuvre considérée comme sa première création, *Valsa Sentimental*. Le style de cette pièce rappelle le répertoire classique qui a marqué cette étape de sa vie, en particulier l'influence de l'esthétique impressionniste française.⁵⁰ De façon plus générale, le choix du titre, *Valsa Sentimental*, contribue à inscrire sa composition dans la tradition d'autres valse sentimentales issues du répertoire de musique dite savante, comme celles de Schubert et Tchaïkovsky. En outre, je juge pertinent de souligner l'importance de ce morceau en tant qu'œuvre inauguratrice de la production jobimienne. En 1983, soit 36 années après sa composition, Chico Buarque de Holanda met des paroles sur cette valse qui devient alors une chanson populaire rebaptisée « Imagina ». Ce morceau reste sans aucun doute une pièce instrumentale classique, bien qu'il ait rapidement été incorporé au

⁴⁷ Lídia Oliveira Fialho Cardoso et Carlos H Costa, « Um estudo sobre a técnica pianística no Brasil : Diferenças e similaridades entre gerações de pianistas representativos » (Encontro Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Florianópolis, SC, Brasil: SBPC, 2006), 3, <http://www.sbpnet.org.br/livro/63ra/conpeex/mestrado/trabalhos-mestrado/mestrado-lidia-oliveira.pdf>.

⁴⁸ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 49.

⁴⁹ D'après ce que nous pouvons lire dans la biographie écrite par Helena Jobim, Lúcia Branco aurait dit « Pourquoi un concertiste ? Tu peux devenir un grand compositeur, si tu le veux ». Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 64.

⁵⁰ Dans le DVD de Chico Buarque intitulé *Desconstrução*, Daniel Jobim, petit-fils d'Antonio Carlos, souligne que la valse était en fait un exercice d'écriture. Après son audition, Lúcia Branco aurait encouragé Jobim à poursuivre en composition. Dans le même DVD, l'arrangeur Luiz Claudio Ramos a déclaré que Antonio Carlos Jobim avait repris textuellement un passage de Ravel dans la partie finale de *Valsa Sentimental*, sans toutefois préciser de quelle pièce il s'agissait. Désireux de connaître précisément le titre de la musique, j'ai cherché dans le catalogue du compositeur français afin de vérifier si les accords finaux de *Valsa Sentimental* auraient été copiés. Même si je n'ai repéré aucune citation littéraire, j'ai trouvé beaucoup de similitudes entre la valse du compositeur brésilien et les Valses nobles et sentimentales de Ravel. Bruno Natal, *Desconstrução*, DVD, Documentaire (Videograma, 2006).

répertoire de chansons populaires brésiliennes. Dans l'œuvre de Jobim, cette migration ne doit pas surprendre. Elle témoigne plutôt des différentes couches de son profil artistique éclectique. La signature singulière d'Antonio Carlos Jobim réside en effet dans la juxtaposition des genres classiques et populaires, tel que le mentionne Cacá Machado dans ce commentaire :

Le populaire et le classique, la chanson et la symphonie, la samba et le jazz, le sérieux et le plaisir. Ce sont toutes des couches, plutôt que des oppositions, dans l'œuvre et dans la carrière de Tom Jobim. Toutes ces forces tournent autour d'un centre non défini, mais soutenu par l'idée positive de la perméabilité.⁵¹

Dans le même ordre d'idées, il semble pertinent de souligner ici l'importance de la valse en tant que genre dans la formation du goût musical brésilien.⁵² Depuis le XIX^e siècle, cette forme était l'une des plus fréquentes dans la musique populaire et la langueur et la nostalgie qui imprègne la ligne mélodique de ce répertoire se retrouve également dans *Valsa Sentimental* de Jobim. Toutefois, la valse de Jobim se distingue par le traitement harmonique et mélodique plus sophistiqué de la conduite de voix dans l'accompagnement de la main gauche et de la mélodie. De manière générale, la mélodie et le traitement harmonique de *Valsa Sentimental* s'inscrivent dans la tradition savante, malgré son caractère qui se rapporte davantage aux valse populaires brésiliennes. Le mélange des styles classique et populaire s'observe donc dès la toute première composition du jeune musicien.

⁵¹ Le terme « Idée positive de perméabilité » est employé par Cacá Machado pour souligner qu'à l'époque on trouvait dans le cercle musical une résistance à l'idée qu'un compositeur pouvait écrire aussi bien la musique populaire que la musique classique. Cela n'était pas bien vu et ce rejet a amené Radamés Gnattali à enregistrer ses compositions de musique populaire sous un pseudonyme. Machado, *Tom Jobim*, 71.

⁵² Dans l'encyclopédie de la musique populaire, classique et folklorique brésilienne, nous pouvons lire qu'« au Brésil la première vogue de valse de salon (*salão* – désignation du lieu commun où la bourgeoisie brésilienne se rencontrait pour la socialisation et les danses) commence avec l'arrivée de la famille royale portugaise au Brésil. À partir de ce moment, le genre valse connaît une ample popularisation [...] Le genre était présent dans les premiers enregistrements discographiques réalisés au Brésil. Dans les années 1930, elle est réapparue dans les compositions d'auteurs populaires. Comme la *modinha*, la valse chantée est devenue un des genres les plus populaires des chanteurs de *serestas* depuis le XIX^e siècle, en passant par les disques au début du XX^e et par les radiodiffusions des années 1930 [...]. La valse a attiré l'attention des compositeurs classiques brésiliens depuis Carlos Gomes (1836-1896), qui a composé des valse de concert, jusqu'à plus récemment, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali et Francisco Mignone, lequel a écrit, pour piano, une série de valse (*Valsas de esquina* et *Valsas-choro*). Marcos Antônio Marcondes, éd., Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, 2e éd. (São Paulo, SP, Brasil: Art Editora, 1998), 803.

Après la période passée auprès de Lúcia Branco, Antonio Carlos s'engage dans l'étude de l'harmonie avec le professeur Paulo Silva (José Paulo Silva 1892-1967). Ce dernier avait l'admiration de son élève, cependant, Jobim avait beaucoup de difficulté à suivre les règles rigides imposées par son professeur. Dans ses entretiens, Antonio Carlos dit que son professeur « était très systématique, avec toutes ses règles imposées, il m'interdisait d'écrire des quarts ou quintes [parallèles] ». ⁵³ Tout cela limite sa créativité, car lorsqu'une idée musicale lui vient en tête et qu'il la soumet à son professeur, ce dernier lui dit invariablement d'éviter cette façon d'écrire. ⁵⁴

Malgré tout, Antonio Carlos est déterminé à poursuivre ses études musicales et il poursuit sa formation de pianiste auprès de l'Espagnol Tomás Gutiérrez de Terán (1895-1964). À 27 ans, Terán s'était installé au Brésil, guidé par sa fascination pour l'œuvre de Heitor Villa-Lobos. Ami proche du célèbre compositeur brésilien et son interprète principal, il avait été invité au Brésil en tant que professeur du Conservatoire de Musique et de la Société des Arts de Rio de Janeiro. ⁵⁵ Enthousiasmé par l'approche de son maître, Antonio Carlos passe près de trois ans à étudier le piano avec lui. Cela permet à Antonio Carlos Jobim de se familiariser avec l'œuvre classique de Radamés Gnattali (1906-1988), important compositeur brésilien qui deviendra plus tard son mentor et ami proche. ⁵⁶

⁵³ Antonio Carlos Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, 2: 13-14.

⁵⁴ Chediak, *Songbook : Tom Jobim*, 1994, 2:8.

⁵⁵ Jessé Souza et Valter Sinder, éd., *Imagining Brazil* (Lanham, MD, United Kingdom: Lexington Books, 2007), 255.

⁵⁶ Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 49.

1.3 L'âge adulte et la carrière professionnelle

Bien qu'il ait reçu une éducation en musique classique, au début des années 1950, Antonio Carlos Jobim commence à travailler en tant que musicien dans les bars, clubs et boîtes de nuit à Rio de Janeiro. D'après ses conversations avec Almir Chediak, il s'y produit principalement comme pianiste, mais il y chante aussi à quelques occasions.⁵⁷ Durant cette période, pour répondre aux demandes du public, il doit apprendre un grand nombre de chansons populaires. En plus de l'assimilation d'un répertoire varié, composé de sambas, de chansons françaises et américaines, tangos et boléros, la vie de pianiste de boîte de nuit l'amène également à se rapprocher de compositeurs importants de la scène brésilienne, tels que Ary Barroso (1903-1964) et Dorival Caymmi (1914-2008).⁵⁸

Toutefois, épuisé par cette routine et confronté aux difficultés de la profession de musicien de nuit, Antonio Carlos sollicite l'aide de son beau-père, qui a financé une autre étape de sa formation.⁵⁹ Pendant six mois, il se consacre exclusivement à l'apprentissage de l'orchestration et de l'arrangement. Selon Sérgio Augusto, il étudie l'orchestration à partir de la méthode de Nicolay Rimsky-Korsakov (1844-1908), *Principes de l'orchestration (ОСНОВЫ оркестровки)* (1922), tandis que pour apprendre le métier d'arrangeur, Antonio Carlos mémorise les enregistrements de Glenn Miller.⁶⁰ Il fréquente également les *dancings* locaux uniquement dans le but d'écouter les arrangements des principaux orchestrateurs de l'époque,

⁵⁷ Chediak, *Songbook : Tom Jobim*, 1994, 2:11.

⁵⁸ Pour mieux connaître la dimension de l'ampleur des chansons composés par ces deux musiciens, ainsi que leur importance dans la musique populaire brésilienne, consulter Francisco Bosco. Dorival Caymmi, São Paulo, Publifolha, 2006. Sérgio Cabral, *No tempo de Ary Barroso* (São Paulo, SP, Brasil: Editora Lazuli, 2016).

⁵⁹ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 57-58.

⁶⁰ Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, 2007, 1:15.

Lírio Panicalli (1906-1984), Léo Peracchi (1911-1993) et surtout, Radamés Gnattali (1906-1988) et Alceu Bocchino (1918-2013), à qui Antonio Carlos demande des leçons privées.

Ensuite, Jobim trouve un emploi à la maison d'édition musicale Euterpe, où sa tâche consiste à noter sur partition les œuvres des compositeurs qui ne savent pas écrire la musique. Ce travail, bien qu'il permette à Jobim de retrouver une routine diurne, ne le rémunère pas suffisamment et il est forcé de chercher un nouveau gagne pain. Grâce à l'intercession de son ancien professeur, le chef d'orchestre Alceu Bocchino, Antonio Carlos Jobim obtient un poste de pianiste au *Radio Club do Brasil*. D'après Sérgio Cabral, les deux musiciens se sont rencontrés à la résidence d'un couple qui suivait la religion positiviste⁶¹. Selon lui, « à partir des visites à la maison, [Antonio Carlos et sa femme Teresa] ont également commencé à fréquenter l'église positiviste, où il y avait un chœur dirigé par Bocchino lui-même. Parmi les membres du chœur, Tom Jobim et son épouse Teresa ». ⁶² Si la religion positiviste n'a pas eu une grande influence sur Antonio Carlos, sa rencontre avec Bocchino a été marquante. Alceu Bocchino, qui était connu pour son talent en tant que pianiste, était aussi un compositeur et arrangeur accompli. Dans le chœur, il charmait Antonio Carlos Jobim avec ses arrangements des inventions de Bach, qu'il enrichissait par l'ajout de blocs d'accords distribués dans le contrepoint vocal. Avec le temps, Jobim est également devenu un maître dans ce domaine, une technique apprise dans ses cours de composition avec Bocchino.⁶³

En 1952, Antonio Carlos quitte le poste de pianiste de la *Radio Club do Brasil*, puis va travailler pour la compagnie Continental, une étiquette de disques en plein essor à cette époque. Ce nouvel emploi marque une étape importante dans la vie d'Antonio Carlos Jobim, non

⁶¹ La religion positiviste a été amenée au Brésil par l'intermédiaire de Miguel Lemos (1854-1917) et Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927). L'Église Positiviste du Brésil pratique la Religion de l'Humanité, une doctrine créée par le philosophe français Auguste Comte (1798-1857). C'est une religion agnostique, non transcendante, fondamentalement humaine, où les gens rendent hommage aux hommes et aux femmes dont le talent et la pensée ont marqué l'humanité. <http://templodahumanidade.org.br>

⁶² « Eles [Tom e Alceu Bocchino] se conheceram na residência de um casal de positivistas, Ester e Américo de Viveiros. Alceu, levado pelos irmãos positivistas, e Tom, influenciado pelo avô Azor Brasileiro de Almeida. A partir das idas a essa casa, passaram também a frequentar a igreja positivista, onde havia um coral registo pelo próprio Alceu. Entre os figurantes do coral, Tom Jobim e sua mulher Teresa ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 58.

⁶³ Avec Radamés Gnattali et Léo Peracchi, Bocchino a toujours été sollicité par Jobim lorsqu'il avait besoin d'un chef d'orchestre ou d'un pianiste. Ce sera le cas au moment de la deuxième présentation de *Brasília – Sinfonia da Alvorada*, en 1986.

seulement parce qu'il lui rapporte un peu plus d'argent, mais aussi parce qu'il lui permet de se hisser dans le cercle des grands noms de la musique brésilienne. Les musiciens que Jobim cite dans l'entrevue qu'il accorde à Almir Chediak regroupe en effet des étoiles de la radio ainsi que les principaux arrangeurs et chefs d'orchestre de cette période :

Je suis allé travailler pour l'étiquette Continental, au centre-ville, pendant la journée. Là, j'ai rencontré Radamés Gnattali, Lírio Panicalli, Léo Peracchi, tous des chefs d'orchestre et des gens très importants pour moi. Ils m'ont beaucoup aidé. En très peu de temps, je faisais les arrangements pour Dick Farney, Lucio Alves, et tous les autres chanteurs de l'étiquette, qui d'ailleurs avait une distribution du plus haut niveau.⁶⁴

L'emploi à la compagnie Continental lui permet d'opérer la synthèse entre son expérience professionnelle dans le domaine de la musique populaire et son éducation musicale classique. Entouré de bons musiciens, Jobim est reconnu pour sa compétence et sa créativité comme arrangeur. À cela s'ajoute un événement déterminant dans son parcours, la rencontre avec le compositeur et chef d'orchestre, Radamés Gnattali. Soucieux de parfaire la formation de Jobim, Gnattali l'accueille comme assistant et continue à l'instruire. Ce grand musicien orchestrait et arrangeait la plupart des chansons enregistrées par Continental. De plus, il s'occupait des arrangements composés pour les programmes musicaux du principal poste de radio du pays, la *Rádio Nacional*. Sous la direction de Gnattali, Jobim transcrivait à la portée musicale les idées du maestro, et, de cette façon, mettait en pratique les techniques naguère étudiées dans les livres. Le rapport entre les deux musiciens dépasse les relations professionnelles, et entre eux s'établit un lien amical renforcé par la musique.

C'était une relation utile comme celle de professeur à élève, et douce comme celle entre un père et son fils. C'est pour ces raisons et pour bien d'autres que, plus tard, Radamés deviendra l'un des êtres les plus aimés dans la vie de Tom. « Les enfants ne sont pas seulement les enfants de la chair. Ils sont aussi les enfants des idées », allait-il dire, des

⁶⁴ « Fui trabalhar na gravadora Continental, no Centro da cidade, durante o dia. Ali, conheci Radamés Gnattali, Lírio Panicalli, Léo Peracchi, maestros e pessoas muito importantes para mim. Me ajudaram muito. Daqui a pouco, eu estava fazendo arranjo para o Dick Farney, para o Lúcio Alves, para aqueles cantores da gravadora, que, aliás, tinha um elenco de primeiríssima ordem ». Chediak, *Songbook : Tom Jobim*, 1994, 2:11.

années plus tard pour justifier pourquoi Radamés Gnattali était considéré comme le « père musical de beaucoup de gens ». ⁶⁵

Cependant, ce n'est pas chez Continental qu'Antonio Carlos Jobim se produit comme compositeur. En 1953, il enregistre sous l'étiquette Sinter la samba-chanson *Incerteza*, avec une musique composée avec Newton Mendonça (1927-1960). La même année, Antonio Carlos voit paraître chez Sinter deux autres de ses chansons, *Pensando em você* et *Faz uma semana*. Ce n'est qu'un an plus tard, en 1954, qu'Antonio Carlos Jobim enregistre trois de ses chansons sous l'étiquette Continental, *Solidão*, *Outra vez*, *Teresa da praia* et *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Cette dernière composition n'a rien d'une symphonie conventionnelle et propose plutôt une série de sambas qui exaltent la ville de Rio de Janeiro. Étant donné l'importance de cette œuvre, qui constitue un moment décisif dans le parcours d'Antonio Carlos Jobim, il semble pertinent de préciser ici le contexte dans lequel elle s'insère.

Cette pièce, écrite sur des paroles de Billy Blanco, a pour titre complet *Sinfonia do Rio de Janeiro : a montanha, o sol, o mar* (*Symphonie de Rio de Janeiro : la montagne, le soleil et la mer*). Elle comporte onze mouvements et est décrite par ses auteurs comme « *uma sinfonia popular em tempo de samba* » (« une symphonie populaire jouée en tempo de samba »). Dès l'annonce du projet de composition, la *Sinfonia do Rio de Janeiro* apporte à Antonio Carlos Jobim beaucoup de reconnaissance et de respect en tant que compositeur. En novembre 1953, pendant la composition de cette pièce, la journaliste Chain Israël Triflin (qui signait ses articles sous le pseudonyme de Jaime Negreiros), écrit dans *Revista Manchete* :

Avec Billy Blanco, il [Antonio Carlos Jobim] est en train d'écrire la *Sinfonia do Rio de Janeiro*, une œuvre comparable à *An American in Paris* de Gershwin. Dick Farney, Os Namorados, As Moreninhas, Lírio Panicalli et son orchestre ont l'intention de l'enregistrer. Il faut l'écouter, parce que la décrire ne rend pas compte de toute sa grâce ni

⁶⁵ « Era uma relação tão útil quanto a do mestre e o aluno e tão doce quanto a do pai e o filho. Por essas e por tantas outras coisas que faria depois, Radamés passaria a ser um dos seres humanos a quem Tom mais amou na vida. "Os filhos da gente não são somente filhos da carne. São também os filhos das idéias", diria anos depois para justificar por que considerava Radamés Gnattali "o pai musical de muita gente" ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 65.

de sa sonorité. Le soleil, la mer et les montagnes de Rio sont présents dans les vers et dans la musique de Tom et Billy Blanco.⁶⁶

J'attire l'attention sur certains éléments soulevés par cet article à propos de l'œuvre. Tout d'abord, cette composition se rapproche du style des comédies musicales nord-américaines et la comparaison faite avec *An American in Paris*, du célèbre George Gershwin, accorde de la visibilité au débutant Antonio Carlos Jobim. Une autre caractéristique importante est l'apologie du local et de l'identité nationale. Dans *Sinfonia do Rio de Janeiro* résonnent encore les patriotiques *sambas exaltação* (sambas exaltation), comme *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso.⁶⁷ Cette composition comporte bien des éléments novateurs comme, par exemple, dans les passages purement orchestraux ou dans sa mélodie moderne, mais dans l'ensemble elle ne rompt pas avec la forme ni le contenu des chansons du répertoire récent. Au contraire, la *Sinfonia do Rio de Janeiro* correspond parfaitement à la tradition nationaliste brésilienne de son temps. Sur le plan musical, l'instrumentation pour orchestre symphonique et chœur mixte met en évidence les qualités créatives et techniques de son jeune compositeur, âgé de 27 ans quand l'œuvre est présentée pour la première fois. En outre, les célèbres musiciens qui ont été associés à la composition depuis sa genèse — l'orchestration de Radamés Gnattali, la direction de Lírio Panicelli ainsi que la distribution de chanteurs — lui assurent une grande crédibilité. Enfin, dès ce premier grand projet, on reconnaît la signature jobimienne, à savoir, une composition située à l'intersection des musiques classique et populaire. Même si l'œuvre ne constitue pas un succès commercial, elle rehausse le prestige du compositeur débutant.

En janvier 1955, Jobim, âgé de 28 ans, est invité par Radamés Gnattali à se présenter au programme *Quando os maestros se encontram* (*Quand les maestros se rencontrent*). Cette émission produite par la plus grande radio du pays, la *Rádio Nacional*, avait pour but d'honorer

⁶⁶ « Com Billy Blanco, [Antonio Carlos Jobim] está escrevendo a Sinfonia do Rio de Janeiro, coisa paralela a Um americano em Paris, de Gershwin. Dick Farney, Os Namorados, As moreninhas, Lírio Panicelli e sua orquestra pretendem colocar na cera. Só ouvindo mesmo, porque contando por escrito não tem graça nem soa. O sol, o mar e a montanha do Rio estão nos versos e na música de Tom e Billy Blanco ». *Ibid.*, 67.

⁶⁷ La chanson *Aquarela do Brasil* a été composée au début de l'année 1939. En 1941, orienté par la politique états-unienne de bon voisinage et afin d'assurer l'alliance continentale pendant la Deuxième Guerre mondiale, Walt Disney voyage au Brésil et entend pour la première fois cette composition. À ce moment, l'illustrateur, qui avait dessiné le personnage Zé carioca, demande à Ary Barroso d'utiliser sa musique pour accompagner son nouveau dessin animé. *Aquarela do Brasil* est alors traduite en anglais sous le nom de *Brazil*.

les *maestros* qui écrivaient des arrangements pour les nombreuses chansons diffusées. Cependant, comme plusieurs d'entre eux composaient également de la musique classique, le programme leur servait aussi de vitrine. À la suggestion de Radamés Gnattali, Antonio Carlos Jobim compose une pièce symphonique, *Lenda*, dédiée à la mémoire de son père. Le 25 janvier 1955, lors de la création de sa composition, Antonio Carlos dirige publiquement l'orchestre de la *Radio Nacional* pour la seule et unique fois.⁶⁸ Même si sa performance de chef n'a pas été très concluante, elle lui a permis d'acquérir une certaine notoriété auprès des critiques musicaux.

Le 29 août 1955, Antonio Carlos est embauché comme arrangeur et chef d'orchestre par l'étiquette Odeon, la plus grande compagnie d'enregistrement du pays. Disposant d'une équipe de chefs d'orchestre bien établis et de bons instrumentistes et chanteurs, la maison de disques lui offre de bonnes conditions de travail, la sécurité financière, ainsi que la routine diurne qu'il cherche à retrouver depuis qu'il a arrêté de jouer du piano dans les boîtes de nuit. Le prestige de l'étiquette contribue sans doute à conforter la reconnaissance publique du jeune compositeur, et en très peu de temps, il est promu au poste de directeur artistique de la compagnie. Cependant, ces responsabilités l'empêchent de se consacrer entièrement à l'arrangement et à l'orchestration. Neuf mois après avoir accepté l'offre de directeur artistique, il quitte ces fonctions afin de se consacrer uniquement à l'arrangement et l'orchestration des disques produits sous cette étiquette.

Par la suite, Antonio Carlos va travailler auprès d'arrangeurs et compositeurs de renom au Brésil, tels que Léo Peracchi, Lírío Panicalli, Lindolfo Gaya (1921-1987) et Osvaldo Borba (1914). Les trois premiers vont avoir une importance capitale dans le développement d'Antonio Carlos, qui, grâce à eux, apprend à maîtriser l'art de l'arrangement. À la fin de 1955, il est d'ailleurs nommé deuxième meilleur arrangeur de l'année par Ary Vasconcelos (1926-2003), critique de *O Jornal*. Le bilan se lit comme suit :

1^o place — Radamés Gnattali et Lírío Panicalli.

2^o place — **Antonio Carlos Jobim**, Pixinguinha et Renato de Oliveira.

⁶⁸ Les compositions classiques de Jobim n'ont pas encore été beaucoup explorées par les interprètes et les musicologues. *Lenda*, comme d'autres de ses œuvres, n'a été présentée que deux fois. La deuxième prestation de cette composition, jouée en 2002 par l'Orchestre Symphonique de l'État de São Paulo (OSESP), a eu lieu 47 ans après sa création.

3^e place — Carioco et Guerra Peixe.

4^e place — Lindolfo Gaya, Severino Filho, Vadico, Mozart Brandão, Arruda Paes, Cipó et Severino Araújo.

L'année 1955 se termine sur une autre belle note. Le critique de musique populaire de la revue *A Cigarra*, Herbert Sales, qui écrit sous le pseudonyme Clemente Neto, lance un sondage pour désigner les meilleurs disques de l'année. Dans l'introduction qui accompagne le classement des 100 meilleures musiques brésiliennes de 1955, le journaliste observe : « Antonio Carlos Jobim a orchestré et Doris Monteiro a chanté le meilleur disque de l'année. C'est la samba *Eu e meu coração...* ». Dans la liste des meilleurs longs jeu de 1955, nous trouvons également *Sinfonia do Rio de Janeiro* et encore *Canções à meia luz*, enregistrée par Elizeth Cardoso, *Se é por falta de adeus*, *Matei-me no trabalho*, *Hino ao sol*, *Arpoador* et *Descendo o morro*.⁶⁹ L'année suivante, le répertoire des compositions chantées par des artistes célèbres, ainsi que ses arrangements orchestraux qui seront enregistrés par les grandes étiquettes de disques de l'époque, contribuent à augmenter son succès et lui assurent une plus grande visibilité sur la scène musicale brésilienne.

⁶⁹ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 83. Le classement publié par la revue *A Cigarra* se trouve sur le site officiel du compositeur, URL <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8979>, consulté en août 2016.

1.4 *Orfeu da Conceição*, une œuvre décisive dans la carrière d'Antonio Carlos Jobim

En 1955, la renommée d'Antonio Carlos Jobim attire l'attention du poète et diplomate Vinicius de Moraes, qui cherche un compositeur doué pour mettre en musique le texte de sa comédie musicale *Orfeu da Conceição*.⁷⁰ Antonio Carlos Jobim a déclaré à Almir Chediak : « Ce qui a amené Vinicius à m'appeler, c'était le fait que j'avais déjà un nom qui circulait sur la scène. Mais un nom local, un arrangeur, un musicien qui aimait écrire pour les autres ». ⁷¹ Œuvre essentielle dans l'opus jobimien, *Orfeu da Conceição* a joué un rôle déterminant dans la commande de *Brasília — Sinfonia da Alvorada*, puisque cette pièce a non seulement scellé le partenariat entre le musicien et le poète, mais il a aussi indéniablement consolidé la réputation d'Antonio Carlos Jobim comme éminent compositeur. Dans *Orfeu da Conceição*, Jobim a composé, arrangé et joué du piano, montrant ainsi ses qualités de musicien complet. Étant donné l'importance de cette pièce, il semble pertinent ici de présenter plus en détail les caractéristiques révolutionnaires de cette comédie musicale ainsi que la réception de la musique par la presse de l'époque.

Vinicius de Moraes rédige le premier acte de la pièce de théâtre à Niterói (ville située à proximité de Rio de Janeiro) en 1942, mais il ne complète le texte qu'entre 1947 et 1948, alors qu'il se trouve en mission diplomatique à Los Angeles.⁷² *Orfeu da Conceição* reflète l'esprit de l'époque où il a été écrit, car la narration exprime à sa manière le primitivisme en vogue dans le

⁷⁰ *Orfeu da Conceição* est le titre de la comédie musicale présentée sur scène en 1956 et ne doit pas être confondue avec le film *Orphée noir* (1959), adaptation réalisée par Marcel Cammus, qui a adapté cette pièce pour le cinéma.

⁷¹ « O que fez Vinicius me chamar foi que eu já tinha certo nomezinho na praça. Mas um nome local, um arranjador, um músico que gostava de escrever para outros ». Chediak, *Songbook : Tom Jobim*, 1994, 2:11.

⁷² Entrevue au Museu da Imagem e do Som (MIS) donnée en 1968 et publiée dans un ouvrage consacré à la comédie musicale. Vinicius de Moraes et Antonio Carlos Jobim, *Cancioneiro Vinicius de Moraes : Orfeu : Songbook*, éd. par Paulo Jobim (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2003), 25.

Brésil des années 1940-1950. Créée en 1956, cette comédie musicale transpose dans le domaine artistique les préoccupations d'un mouvement intellectuel plus général, stimulé en grande partie par les livres *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre (1900-1987), *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), et *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) de Caio Prado Júnior (1907-1990). Les efforts des intellectuels pour comprendre les fondements qui ont configuré le Brésil ont permis de révéler les caractéristiques d'une partie de la population vivant à la périphérie du pays. Ces études ont formé la base intellectuelle du primitivisme artistique brésilienne. Dans *Orfeu da Conceição*, ce primitivisme est exprimé par l'activité musicale des habitants des favelas, lieu de l'action. Leur musique, la *samba de morro*, allait alors être comprise comme étant une expression artistique « authentique ». ⁷³ Comme elle est produite par une population marginalisée, sans instruction et conséquemment exempte des influences esthétiques européennes ou étasuniennes, elle allait être interprétée par les intellectuels comme une musique purement brésilienne, révélatrice de la contribution africaine à la matrice du peuple brésilien. ⁷⁴ L'évocation des favelas et l'inspiration de la *samba de morro* sont alors conçues comme l'expression légitime de la culture artistique urbaine de Rio de Janeiro. À ces éléments de base s'ajoutent le style informel de la narration, le mélange des styles classique et populaire, le scénario, les costumes et la distribution entièrement composée d'artistes noirs, éléments qui contribuent à faire d'*Orfeu da Conceição* une production éminemment originale pour son époque.

La réception de la comédie musicale profite de la renommée de son équipe, formée d'artistes à l'avant-garde de leurs domaines respectifs. Tout d'abord, la réputation de Vinicius de Moraes en tant que poète éminent assure un accueil positif dans les cercles intellectuels brésiliens. Le décor conçu par Oscar Niemeyer, futur architecte de Brasília, comporte déjà les traits qui allaient plus tard caractériser les bâtisses de la nouvelle capitale du pays. Les costumes fabriqués par Lila de Moraes cherchent à intégrer le mythe grec dans les favelas *cariocas*. ⁷⁵ Finalement, la partition novatrice d'Antonio Carlos Jobim écrite en 1956 contient déjà les

⁷³ La terminologie « samba de morro » fait allusion à la samba composée et exécutée dans les favelas de Rio de Janeiro. Pour les différents types de samba, consulter l'ouvrage dirigé par Marcondes, *Enciclopédia da música brasileira*, 704.

⁷⁴ Dans leurs livres, les auteurs Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda et Caio Prado Júnior soulignent que le Brésil est établi sur trois matrices populationnelles différentes, l'amérindienne, l'europpéenne et l'africaine.

⁷⁵ Texte publié dans le programme original de 1956. Moraes et Jobim, *Cancioneiro Vinicius de Moraes : Orfeu : Songbook*, 94.

caractéristiques stylistiques de la bossa nova, un genre qui connaît son apogée seulement à partir de 1958.⁷⁶ La presse, dont l'attention a été attirée par ces grands noms, a réagi avec enthousiasme.⁷⁷

La partition de Jobim, quoiqu'inspirée de la musique des favelas, a recours à une instrumentation et une écriture harmonique plutôt classiques qui n'étouffent pas la personnalité artistique de leur auteur et mène à un mélange des styles parfaitement maîtrisé. Cette synthèse confère un caractère moderne à la musique et elle devait être associée plus tard à la signature de l'écriture musicale de Jobim, tel que le souligne Cacá Machado dans ce commentaire :

Contrairement à la majorité des compositeurs populaires de sa génération, Tom apportait le bagage et l'expérience d'un arrangeur. Peut-être cela a été déterminant dans les premiers projets auxquels il a participé : *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954) et *Orfeu da Conceição* (1956). Ce qu'on voit dans ces projets et dans les prochains, tels que *Brasília — Sinfonia da Alvorada* (1960) et les albums *Canção do Amor Demais* (1958), *Matita Perê* (1973) et *Urubu* (1975), c'est une musique instrumentale, d'une finition sophistiquée qui entremêlant le classique et le populaire semble aussi s'accommoder à la forme chanson.⁷⁸

La musique d'*Orfeu da Conceição* est caractérisée par le traitement harmonique typiquement jobimien, ainsi que par la fusion de l'instrumentation orchestrale classique avec des éléments rythmiques et mélodiques issus de la *samba de morro*. Dans le journal *Diário Carioca*, l'éditeur et écrivain Enio Silveira, ainsi que Radamés Gnattali ont écrit des critiques élogieuses à

⁷⁶ Le chercheur José Estevam Gava parle des 7 caractéristiques de la bossa nova, à savoir, la poésie simple, la technique vocale, l'esthétique du chant, les lignes mélodiques raffinées, l'harmonie complexe, la dextérité instrumentale et finalement le style comme expression de son temps. José Estevam Gava, *A linguagem harmônica da bossa nova*, 2^e éd. (São Paulo, SP, Brasil: Editora UNESP, 2002).

⁷⁷ L'exception aux critiques enthousiastes viennent de la part du poète Manuel Bandeira et des journalistes Claudio Murilo (Correio da manhã), Gasparino Damatta (Revista do Globo) et Adalgisa Nery. Dans son article à la Revista do Globo, Gasparino Damatta déplore que la musique ne semble pas s'accorder au texte. Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works*, piano arrangements, 2007, 1:25.

⁷⁸ « Ao contrário da maioria dos compositores populares de sua geração, Tom trazia na bagagem a experiência do músico arranjador. Talvez isso tenha sido determinante nos projetos inaugurais em que se envolveu: Sinfonia do Rio de Janeiro (1954) e Orfeu da Conceição (1956). O que vemos nesses e noutros projetos, como Brasília - Sinfonia da Alvorada (1960) ou os discos Canção do Amor Demais (1958), Matita Perê (1973) e Urubu (1975), é uma música instrumental, de acabamento sofisticado e que, entrelaçando o erudito e o popular, parece também acomodar-se à forma de canção ». Machado, *Tom Jobim*, 21-22.

propos de la musique d'Antonio Carlos Jobim. Gnattali publie en 1956, dans le journal *Ultima Hora*, un article où il souligne les qualités musicales de l'œuvre.

Je félicite Vinicius de Moraes d'avoir fait le meilleur choix de compositeur pour son « Orphée ». Antonio Carlos Jobim, en plus d'avoir une nature essentiellement musicale, possède la culture nécessaire et la sensibilité artistique pour écrire sur papier la musique appropriée pour un aussi bon texte. Il ne s'agit pas simplement de mettre en musique un poème, mais de faire vivre la tragédie qui suit l'idée du poète. Je pense que cela est la chose la plus difficile au monde parce que, au-delà de la culture musicale nécessaire, il faut que le compositeur se place à la hauteur intellectuelle du poète. Antonio Carlos Jobim, notre cher Tom, a composé la musique que notre aussi cher poète devait espérer pour la consécration complète de son travail.⁷⁹

Vinicius de Moraes ainsi que le public couvrent le compositeur d'éloges pour son raffinement. Même la critique négative reconnaît la modernité du style, « universel et intemporel » de la musique. Le 6 octobre 1956, sous le titre de « *A música de "Orfeu da Conceição"* », le critique Cláudio Murilo écrit dans « *Correio da manhã* » :

L'impression laissée par la musique de Tom nous fait croire que MGM [le studio cinématographique américain] avait atteint le royaume des bidonvilles aux toits de zinc pour produire d'autres caricatures grotesques présentes dans ses opérettes : ruiner toute la sauce, tout le sel, toute les qualités d'une chanson des caractéristiques populaires et régionales (régionale, par opposition à universelle, ce qui est le trait typique de ces arrangements). Bien sûr, celui qui va assister à un spectacle qui annonce avoir comme trame musicale et imagée la musique des favelas (un lieu précis et délimité) ne s'attend pas à entendre une musique qui n'a rien à voir avec les favelas, qui rejoint l'universel, c'est-à-dire, la Chine, les États-Unis ou le Groenland.⁸⁰

⁷⁹ « Quero felicitar Vinicius de Moraes pela escolha acertadíssima do compositor para seu "Orfeu". Antônio Carlos Jobim, além de ter uma natureza essencialmente musical, possui a cultura e a sensibilidade artística necessárias para colocar na pauta a música adequada a um texto assim. Não se trata apenas de musicar uma poesia, mas de viver o assunto da tragédia acompanhando a ideia do poeta. Acho isto a coisa mais difícil do mundo, pois, além da cultura musical necessária, é mister que esteja o compositor à altura intelectual do poeta. Antônio Carlo Jobim, o nosso querido Tom, compôs a música que o nosso não menos querido poeta devia esperar para consagração completa da sua obra ». Léo Justi, Radamés Gnattali, et Antonio Bulhões, « Estréia no Municipal », *Última Hora*, 1956, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9032>.

⁸⁰ « A impressão que nos deixou a música de Tom foi de que a MGM subira ao reino dos barracões de zinco e fizera mais uma daquelas famosas proezas que pululam em suas operetas: conseguiram torar todo o molho, todo o sal, toda a personalidade de uma música de características populares e regionais (regional em contraposição ao universal, que é nota típica dos arranjos). Evidentemente, quem vai assistir a um espetáculo que anuncia como fundo

Cette critique défend la pureté du genre musical et pose la question du rôle du nationalisme dans le domaine des arts. Elle ne conçoit pas une chanson qui, en dépit d'être élaborée à partir des racines de la samba, s'écarte des caractéristiques typiques de la « *samba de morro* ». L'article de Claudio Murilo est le premier d'une série de critiques du même genre qui seront dirigées contre la musique d'Antonio Carlos Jobim. L'analyse de ce débat esthétique, présentée plus bas, permettra de mettre en évidence quelques repères importants de la pensée artistique et esthétique brésilienne, tout en donnant l'occasion d'examiner les principes qui ont guidé le parcours artistique de Antonio Carlos Jobim.

musical e imagístico a música criada no morro (em lugar restrito e demarcado) não espera encontrar uma música que nada tem a ver com morro, mas sim com o universal, isto é, com China, com os Estados Unidos ou com a Groenlândia ». Cláudio Murilo, « A música de “Orfeu da Conceição” », *Correio da Manhã*, août 1956, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8974>.

Chapitre II

2 À la quête de l'identité musicale brésilienne

2.1 La question nationaliste derrière la critique à Antonio Carlos Jobim

Le 5 juillet 2015, le journal *Estadão* publie un article de José Ramos Tinhorão, principal critique musical de l'œuvre d'Antonio Carlos Jobim : « Tom Jobim me fait de la peine. Il a commis une erreur fondamentale : il pensait qu'il composait de la musique brésilienne ». ⁸¹ Environ 60 ans après la création d'*Orfeu da Conceição*, ce jugement rappelle celui de Claudio Murilo, qui refusait le qualificatif de « brésiliennité » à l'œuvre composée par Jobim. Depuis le XIX^e siècle, la question de l'identité brésilienne est au cœur des discussions sur la musique, qu'il s'agisse du genre populaire ou du classique. La musique de Jobim n'échappe pas à ce débat et dans l'ensemble des attaques portées contre celle-ci, le sujet de la « brésiliennité » est sous-jacent à la pensée des critiques.

Antonio Carlos Gomes (1836-1896), le principal compositeur classique de l'époque impériale brésilienne, a été sévèrement critiqué dès que ses compositions sont devenues célèbres au Brésil et en Italie. Ses opéras les plus réussis ont été écrits dans le goût de la musique d'opéra italien. Pour cette raison, certains critiques le considéraient comme un compositeur de musique étrangère. ⁸² Ces critiques rejetaient intentionnellement le fait que l'héritage musical brésilien de Carlos Gomes le distinguait des autres compositeurs dans l'environnement compétitif de l'opéra italien durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Pixinguinha (1897-1973), l'un des piliers de la musique populaire brésilienne, est également critiqué pour deux de ses compositions. Alors que sa production comprend les chefs-d'œuvre les plus idiomatiques du répertoire du *choro*, un style indéniablement brésilien, les compositions *Carinhoso* (1916-17) et *Lamento* (1928) sont

⁸¹ Guilherme Sobota, « 'Tenho pena do Tom Jobim', diz José Ramos Tinhorão em mesa sobre música brasileira na Flip », *Estadão*, juillet 2015, sect. Caderno Cultura e Literatura, O Estado de S. Paulo, <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tenho-uma-pena-do-tom-jobim--diz-jose-ramos-tinhorao-em-mesa-sobre-musica-brasileira-na-flip,1719630>.

⁸² Les opéras de Carlos Gomes écrits en italien sont *Il Guarany* (Milan, 1870), *Fosca* (Milan, 1873), *Salvator Rosa* (Gênes, 1874), *Maria Tudor* (Milan, 1879), *Il Schiavo* (Rio de Janeiro, 1889), *Condor* (Milan, 1891).

critiquées pour l'influence du jazz américain.⁸³ Parmi les artistes ciblés par la critique musicale nationaliste, nous trouvons le nom d'Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Si l'intensité et l'hostilité des critiques dirigées contre le plus grand compositeur classique brésilien varient selon les différentes époques de sa carrière, elles le poursuivent tout au long de sa vie. Entre autres accusations, Villa-Lobos se fait reprocher de composer une musique aliénée, indifférente au goût populaire et trop éloignée du caractère mélodique si caractéristique des chansons populaires brésiliennes. Dans le domaine vocal, la chanteuse brésilienne Carmen Miranda (1909-1955) remporte un grand succès aux États-Unis entre 1940 et 1953. Avec sa tête couverte de fruits tropicaux, elle personnifie le pays dans le cinéma hollywoodien et sur la scène de Broadway. Malgré son rayonnement, elle est la cible de critiques sévères au Brésil. Une anecdote tirée de sa vie est tellement représentative de la tendance nationaliste de la critique musicale brésilienne qu'elle vaut la peine d'être rapportée ici.

En 1940, après avoir obtenu de grands succès sur les scènes américaines, Carmen Miranda revient prendre des vacances au Brésil. La chanteuse avait prévu de passer trois mois à Rio de Janeiro, de juillet à octobre. Contrairement à ses attentes, dès son arrivée au pays, elle est accueillie froidement et on lui reproche fortement de s'être américanisée. Cela lui cause un tel chagrin qu'elle décide non seulement de raccourcir son séjour, mais aussi de ne plus jamais retourner au Brésil. Durant cette courte période à Rio de Janeiro, elle enregistre pour l'étiquette Odéon la samba «Disseram que eu voltei americanizada» («On me dit que je suis revenue américanisée»), de Luiz Peixoto et Vicente Paiva. Les paroles de cette samba reflètent éloquemment les débats portant sur l'identité musicale brésilienne.

Disseram que eu voltei americanizada (1940 : Luiz Peixoto et Vicente Paiva)

<i>E disseram que eu voltei americanizada</i>	On me dit que je suis revenue américanisée
<i>Com o "burro" do dinheiro, que estou muito rica</i>	Avec de l'argent, que je suis très riche
<i>Que não suporto mais o breque de um pandeiro</i>	Que je ne supporte plus les pauses du pandeiro
<i>E fico arrepiada ouvindo uma cuíca</i>	Et que j'ai des frissons quand j'entends la cuíca

⁸³ Pour Choro, voir la définition de l'Encyclopédie de la musique brésilienne. Marcondes, *Enciclopédia da música brasileira*.

<i>Disseram que com as mãos estou preocupada</i>	On me dit que je m'inquiète avec mes mains
<i>E corre por aí que houve um certo zum-zum</i>	Et certains disent qu'il y a eu un zun-zun
<i>Que já não tenho molho, ritmo, nem nada</i>	Que je n'ai plus de sauce, ni rythme, ni rien
<i>E dos balangandãs já nem existe mais nenhum</i>	Et mes colliers je ne les porte plus
<i>Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?</i>	Mais pourquoi des mensonges sur moi ?
<i>Eu posso lá ficar americanizada?</i>	Pensez-vous que je suis américanisée ?
<i>Eu que nasci com samba e vivo no sereno</i>	Moi, j'ai été élevée avec la samba et je suis bohème
<i>Topando a noite inteira a velha batucada</i>	Et je passe toutes les nuits à faire de la musique
<i>Nas rodas de malandro, minhas preferidas</i>	Dans les réunions des <i>malandros</i> , mes préférées
<i>Eu digo é mesmo "eu te amo" e nunca "I love you"</i>	Je dis toujours "je t'aime" et jamais "I love you"
<i>Enquanto houver Brasil... na hora das comidas</i>	Compte tenu de mon amour pour le Brésil... quand il s'agit de culinaire
<i>Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!</i>	Je préfère le ragoût de crevettes aux chayottes

Enfin, pour s'en tenir aux compositeurs les plus renommés qui ont précédé Antonio Carlos Jobim, je cite ici les jugements portés sur l'œuvre de Radamés Gnattali. Aussi accusées d'être américanisées, ses compositions classiques n'ont pas été épargnées par la critique nationaliste. Vasco Mariz explique que le métier d'arrangeur et d'orchestrateur exercé par Gnattali a exposé ses œuvres classiques à l'influence du jazz américain.

Or, la musique populaire au Brésil à partir de la Seconde Guerre mondiale a subi l'influence croissante du jazz, en particulier dans le secteur de l'orchestration, par l'enrichissement progressif de l'instrumentation. Le contact quotidien avec ce genre d'orchestration a imprégné la musique classique de Radamés Gnattali, ce qui a permis à ses concurrents, dans le secteur classique, de l'attaquer souvent injustement.⁸⁴

⁸⁴ « Ora, a música popular no Brasil à partir da Segunda Guerra Mundial sofreu crescente influência do jazz, sobretudo no setor de orquestração, pelo enriquecimento paulatino da instrumentação. O convívio diário com esse tipo de orquestração interpenetrou a música erudita de Radamés Gnattali, dando margem a seus competidores, no setor clássico, de atacá-lo muitas vezes injustamente ». Vasco Mariz, *Vida musical*, 1^{re} éd. (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Civilização Brasileira, 1997), 148.

Par conséquent, les critiques adressées à Antonio Carlos Jobim ne sont pas un fait isolé. Elles traversent l'histoire musicale du Brésil et trouvent leur fondement dans la quête de l'affirmation de l'identité musicale brésilienne.

2.2 Mário de Andrade, les principes esthétiques du modernisme brésilien et son influence sur Jobim

Les historiens désignent par l'expression « modernisme brésilien » un mouvement artistique né au Brésil dans les années 1920 qui a profondément influencé le développement de l'identité musicale du pays. Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet, mais, dans le contexte qui nous intéresse, nous allons nous en tenir à ce qui touche l'opus jobimien. De son propre aveu, Jobim a été fortement influencé par Mário de Andrade (1893-1945), une des personnalités associées à la Semaine d'Art Moderne de 1922 à São Paulo, un événement fondateur du mouvement moderniste brésilien. Poète, écrivain, critique, historien de l'art, musicologue et ethnomusicologue, Andrade a laissé sa marque dans la littérature moderne brésilienne, et sa contribution à la musique a été d'une grande importance. Le 20 décembre 1993, dans l'une de ses dernières entrevues, Jobim déclare que Mario de Andrade et la Semaine d'Art Moderne étaient ses principales références. Il affirme :

Le grand critique de ma vie a été Mario de Andrade. Je ne connaissais pas Mario de Andrade. Je l'ai rencontré à Rio, « Voilà Mário de Andrade ». Mais les conseils que j'ai reçus se trouvent dans le livre *Petite histoire de la musique*, découvert au temps où j'avais encore du temps pour lire... les conseils de Mario de Andrade étaient les suivants : « Si vous êtes médiocre, faites de la musique brésilienne ; si vous êtes plus ou moins bon, faites de la musique brésilienne ; et si vous êtes un génie, faites de la musique brésilienne. Parce qu'à l'étranger il y a plein de grands musiciens ». ⁸⁵

⁸⁵ « Ora, a música popular no Brasil à partir da Segunda Guerra Mundial sofreu crescente influência do jazz, sobretudo no setor de orquestração, pelo enriquecimento paulatino da instrumentação. O convívio diário com esse tipo de orquestração interpenetrou a música erudita de Radamés Gnattali, dando margem a seus competidores, no setor clássico, de atacá-lo muitas vezes injustamente ». Paulo Markun, *O melhor do Roda viva: Cultura* (São Paulo, SP, Brasil: Conex, 2005), 100-103.

En octobre 1991, dans une entrevue au journaliste Rodrigo Barbosa du journal *Folha de São Paulo*, Jobim insiste également sur l'importance de Mario de Andrade dans sa démarche de musicien :

Le coupable est Mário de Andrade. Il a dit : « Faites de la musique brésilienne ». Nous étions tous des étudiants en musique, tous des communistes et nous lisions Mário. Cette demande lui a été accordée.⁸⁶

La pertinence du modernisme brésilien et de la Semaine d'Art Moderne a traversé le temps et a façonné l'idéal qui inspire la MPB (musique populaire brésilienne). Si Jobim ne cite qu'un ouvrage de Mário de Andrade, le livre *Pequena história da música*, il est probable qu'il a connu et été marqué par l'*Ensaio sobre a música brasileira* (Essai sur la musique brésilienne). En résumé, cet essai invite les compositeurs brésiliens à réaliser une enquête ethnographique du folklore national et à écrire une musique qui reflète les « caractéristiques musicales de la race ». Cette démarche offrait ainsi une alternative esthétique moderne à l'influence artistique européenne. Pour analyser l'œuvre de Jobim à la lumière des principes de Mário de Andrade, je propose de prendre en compte trois aspects distincts de la musique : la forme musicale, les rythmes et mélodies folkloriques et les références et citations musicales.

L'œuvre de Jobim comprend plus de quatre cent morceaux et fait preuve d'un style éclectique. Ainsi, il va un peu de soit que l'influence du folklore national s'exerce sur au moins un de ces trois plans dans chacune de ses compositions. Cependant, ma proposition d'analyse prend plus de poids quand on s'intéresse à ses compositions classiques. En effet, ces œuvres ne sont pas limitées par les exigences de la forme commerciale, ce qui permettait à Jobim de s'exprimer plus librement. Pour mettre en évidence la présence des trois aspects mentionnés plus haut, je présente comme exemple trois pièces différentes, *Valsa Sentimental* (1945), *Lenda* (1955) et *Trem para Cordisburgo* (1972). Ainsi, *Valsa Sentimental*, pour piano solo, illustre l'appropriation de la valse en tant que forme. Même si elle est issue de l'Europe, elle est complètement investie par la musique populaire brésilienne, tel que je l'ai démontré

⁸⁶ « O culpado é o Mário de Andrade. Ele disse: Façam música brasileira. Nós éramos estudantes de música, todos comunistas e líamos Mário. O pedido dele foi atendido ». Machado, *Tom Jobim*, 15.

antérieurement. En ce qui concerne l'utilisation de la musique folklorique, je voudrais souligner l'emploi du rythme *baião*, utilisé dans la composition symphonique *Lenda*, rythme qui sera repris dans *Brasília – Sinfonia da Alvorada*, au courant du troisième mouvement, *A chegada dos candangos*. Finalement, on retrouve un exemple de références et citations musicales dans *Trem para Cordisburgo*, qui reprend des passages de la *Toccatà (O trenzinho do caipira)* de la *Bachianas Brasileiras n° 2* (1930) de Villa-Lobos. Dans le cinquième chapitre consacré à l'analyse de la *Sinfonia da Alvorada*, nous observerons comment l'application de ces trois principes rattache cette œuvre au courant moderniste brésilien.

2.3 Villa-Lobos et Jobim, la personnification du compositeur moderniste brésilien

L'admiration de Jobim pour Villa-Lobos remonte dès son enfance, et parmi les compositeurs qu'il cite, le nom de son aîné est sans aucun doute l'un de ceux qui revient le plus souvent. Dans sa jeunesse, Jobim a étudié les œuvres pour piano de ce compositeur et, comme je l'ai mentionné, il a travaillé avec Thomas Terán, un ami et le principal interprète de Villa-Lobos. Un rapport étroit lie l'œuvre d'Heitor Villa-Lobos aux principes du mouvement moderniste brésilien. La chercheuse Mônica Chateaubriand Diniz Pires e Albuquerque affirme que le compositeur a été l'un des promoteurs de l'association entre l'«esprit expérimental du mouvement et la quête d'une expression de la sonorité *brasilis*». ⁸⁷ À son tour, cette conception a guidé les efforts de Jobim pour écrire une musique exprimant l'essence sonore du Brésil. Dans un de ses manuscrits, Jobim décrit en détail l'impact que l'écoute de Choros n° 10 d'Heitor Villa-Lobos (1926) a eu sur lui. Ces propos prouvent qu'il établit un lien entre cette musique et le modernisme brésilien revendiqué par Mário de Andrade. Le ton de Jobim semble rendre compte d'une révélation extraordinaire, une expérience presque mystique, qui lui dévoile, tout à coup et de façon intime, la nature de sa mission en tant que compositeur brésilien.

À ma naissance, en 1927, Villa-Lobos était déjà en butte aux moqueries nationales. Quand j'étais enfant à Ipanema, j'entendais des blagues et taquineries au sujet du maestro cinglé, un vrai dément, *Vira-Loucos*. Il semblait qu'il était fou. Plus tard, un jour, un disque est arrivé chez moi, étranger, Choros n° 10, dirigé par le chef d'orchestre Werner Jansen, pièce symphonique avec chœur mixte, œuvre classique. Lorsque le disque s'est mis à jouer, j'ai commencé à pleurer. Tout était là ! Ma forêt bien aimée, les oiseaux, les animaux, les Amérindiens, les fleuves, le vent, bref, le Brésil. Mes larmes coulaient sereines, abondantes, larmes de joie. Le Brésil existait et Villa-Lobos n'était pas un fou,

⁸⁷ « É Villa-Lobos, na música, quem alia o espírito experimental do movimentos a uma busca expressão da sonoridade brasilis ». Albuquerque, « Edu Lobo », 5.

mais plutôt un génie. Je me suis mis à mieux comprendre ce que disait Mário de Andrade, et j'ai commencé à étudier Villa, mais c'était très difficile d'obtenir la musique écrite de Villa. Les pièces pour piano étaient estampillé par le consulat français, les partitions d'orchestre n'étaient disponibles qu'à Paris, l'œuvre du maître ayant été publiée en France. Que c'était difficile ! Peu à peu, j'ai appris à connaître les « Bachianas brasileiras », les *serestas*, les pièces pour piano, voix et piano, violoncelle et piano, les concertos pour piano et orchestre, pour guitare et orchestre, les *choros*, les symphonies, les études pour la guitare, les préludes, bref, une partie de l'immense œuvre du prolifique maître *carioca*, fécond comme le sol de la forêt, fertile comme la terre brésilienne. Villa a laissé plus de deux mille titres. « Dans la musique, je suis un avion à réaction », « Le Brésil est un jardin de fleurs sur lequel l'Europe a jeté un vieux tapis ». ⁸⁸

Contemporain de Mário de Andrade et représentant musical de la Semaine d'Art Moderne de 1922, Villa-Lobos est la personnification même du *Ensaio sobre a música brasileira*. Les voyages de Villa-Lobos lui ont révélé un Brésil musicalement inexploré, des sanctuaires épargnés par la corruption des grands centres urbains, des communautés dont l'isolement a permis de préserver d'antiques traditions. Dans le livre *A canção brasileira : leituras do Brasil através da música (La chanson brésilienne : lectures du Brésil à travers la musique)*, Santuza Cambraia Neves explique comment Mário de Andrade et Heitor Villa-Lobos jouent un rôle complémentaire dans la cartographie du paysage musical brésilien. D'après elle, le répertoire folklorique riche et varié du Brésil, révélé grâce aux recherches musicales de Villa-Lobos et aux travaux ethnomusicologiques de Mário de Andrade, souligne la grandeur territoriale du pays et atteste du métissage de sa matrice démographique diversifiée. Cambraia Neves explique également que le concept sociopolitique d'État-nation a trouvé sa contrepartie dans la recherche artistique réalisée par les modernistes brésiliens. En ce sens, la diversité du

⁸⁸ « Quando nasci, em 1927, Villa-Lobos já era objeto de galhofa nacional. Quando eu era garoto em Ipanema, escutava as piadas e gozações a respeito do ensandecido maestro, demente mesmo, um tal de Vira-Loucos. Consta que era maluco. Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos 'Choros n° 10' regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral misto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que o Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa, mas era tão difícil conseguir a música escrita do Villa. As partes para piano eram visadas pelo consulado francês, as partes de orquestra não existiam, só em Paris, a obra do mestre estava editada na França. Que luta! Pouco a pouco conheci as 'Bachianas brasileiras', as *serestas*, as peças para piano, canto e piano, violoncelo e piano, os concertos para piano e orquestra, para violão e orquestra, os *choros*, as sinfonias, os estudos para violão, os prelúdios, em resumo, um pouco da vastíssima obra do prolífico mestre carioca, fecundo como o chão da floresta, fértil como a terra brasileira. Villa deixou mais de dois mil títulos. 'Em música sou um avião a jato', 'O Brasil é um jardim florido sobre o qual a Europa jogou um velho tapete' ». Antonio Carlos Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, éd. par Paulo Jobim, 2^e éd., vol. 5 (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2007), 15.

folklore brésilien met en évidence la totalité ethnique et culturelle des gigantesques frontières géopolitiques du Brésil.⁸⁹ Cet ouvrage confirme à nouveau la profonde contribution de Mário de Andrade à la formation d'une conception identitaire du Brésil moderne

Quand Jobim décrit sa démarche d'appropriation du folklore à des fins identitaires et nationalistes, il se réclame explicitement de Villa-Lobos :

Quand les gens grondaient Villa-Lobos, l'accusant d'avoir volé le folklore, celui-ci répondait : « Le folklore c'est moi ». Aujourd'hui, je sens qu'un jour ou l'autre je vais dire à la presse : « Le Brésil c'est moi ».⁹⁰

Sur le plan musical, Villa-Lobos aide également à consolider les principes modernistes et ses manifestations esthétiques, ce qui explique en partie l'importante influence qu'il exercera sur plusieurs générations subséquentes de compositeurs brésiliens.⁹¹ Jobim n'échappe pas à cet ascendant, comme l'explique bien Cambraia Naves dans son chapitre « Tom Jobim entre l'expérimentalisme et la révérence à la tradition » (*Tom Jobim entre o experimentalismo e a reverência à tradição*). L'auteure observe :

Nous avons vu que Tom Jobim réussissait à introduire la « haute culture » dans le monde du divertissement avec beaucoup d'aisance. Une autre facette du compositeur brésilien le rapproche de Heitor Villa-Lobos, au moins dans la partie symphonique de son œuvre : le souci constructiviste en exploitant des procédés caractéristiques du modernisme brésilien pour renforcer l'identité nationale.⁹²

⁸⁹ Naves, *A canção brasileira*, 77-91.

⁹⁰ « Quando Villa-Lobos era xingado, acusado de roubar as coisas do folclore, ele dizia: 'o folclore sou eu'. Hoje eu sinto que qualquer dia eu vou dizer na imprensa: 'o Brasil sou eu' », déclaration d'Antonio Carlos Jobim au journaliste João Maximo, dans l'émission radiophonique de la Rádio Cultura. João Máximo, « A influência de Villa-Lobos : Seguindo a trilha do maestro, Tom Jobim trabalhou em busca de uma linguagem musical original e brasileira », Audio : internet streaming, *Jobim, por Antônio Brasileiro* (São Paulo, SP, Brasil: Rádio Cultura, 1990), Rádio Cultura Brasil, <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos>.

⁹¹ À ce sujet, Mônica Chateaubriand Diniz Pires e Albuquerque affirme qu'« à partir de cette conscience moderniste, Villa-Lobos a tracé la voie qui a amené la musique populaire brésilienne à sa consolidation ». « A partir dessa consciência modernista, Villa-Lobos tornou-se o trilho que alçou a música popular brasileira à sua consolidação ». Albuquerque, « Edu Lobo », 7.

⁹² « Vimos que Tom Jobim mostrava-se desenvolto ao levar informações da “alta cultura” para o mundo do entretenimento. Aparece, entretanto, pelo menos na parte sinfônica de sua obra, uma outra faceta do compositor brasileiro que o aproxima de Heitor Villa-Lobos: a preocupação construtiva, ao utilizar musicalmente procedimentos

Si les œuvres de Villa-Lobos et Jobim s'inspirent également du folklore brésilien, les styles qui en résultent relèvent d'esthétiques différentes. Par exemple, la musique de Villa-Lobos exprime un caractère brésilien nationaliste de grande envergure, « macrocosmique », c'est-à-dire, une vision de la grandeur territoriale de son pays. Pour sa part, la musique d'Antonio Carlos Jobim semble se restreindre plutôt à sa dimension régionale, « microcosmique », *carioca*. Edu Lobo (1943), compositeur et disciple de Jobim, a bien résumé les différences entre ces deux sensibilités :

« le son du Brésil c'est Tom Jobim, c'est Villa-Lobos, c'est-à-dire... Villa-Lobos c'est le son des forêts du Brésil... lorsqu'on l'entend, c'est comme si le sol était en mouvement; quelque chose que seul un Brésilien peut faire et Tom arrive à cela avec le Brésil, mais plus particulièrement avec Rio de Janeiro. La trame sonore de Rio de Janeiro a été composée par Tom ». ⁹³

Afin de souligner la différence entre le nationalisme qui se dégage de leur parcours musical respectif, je présente ici un tableau comparatif de certains titres de Villa-Lobos et Jobim. Les titres de Villa-Lobos illustrent un esprit « macrocosmique », national, inspiré par la musique folklorique brésilienne. En revanche, les titres de Jobim renvoient plutôt à une esthétique « microcosmique », locale, inspirée par la musique urbaine de Rio de Janeiro. Le tableau 1 ci-dessous met en valeur ce contraste.

recorrentes do Modernismo brasileiro no sentido de fortalecer a identidade nacional ». Naves, *A canção brasileira*, 131.

⁹³ « Como bem observou Edu Lobo, compositor e discípulo de Antonio Carlos Jobim, “o som do Brasil é o Tom Jobim, é o Villa-Lobos, quer dizer... Villa-Lobos é o som do Brasil das florestas até... quando você ouve parece que a terra está mexendo, alguma coisa que só podia ser feita por um brasileiro e o Tom tem isso com o Brasil, mas mais especificamente com o Rio de Janeiro. A trilha do Rio de Janeiro é do Tom ». Albuquerque, « Edu Lobo », 105.

Tableau 1 : Tableau comparatif de titre d'œuvres de Villa-Lobos et de Jobim

<p style="text-align: center;"><u>Heitor Villa-Lobos</u></p> <p style="text-align: center;">National/Inspiré du folklore brésilien</p>	<p style="text-align: center;"><u>Antonio Carlos Jobim</u></p> <p style="text-align: center;">Local/Inspiré de la musique urbaine <i>carioca</i></p>
<p style="text-align: center;">Sinfonia n° 10 - Sinfonia ameríndia <i>(Symphonie amérindienne)</i> (1952)</p>	<p style="text-align: center;">Sinfonia do Rio de Janeiro <i>(Symphonie de Rio de Janeiro)</i> (1954)</p>
<p style="text-align: center;">Melodia das montanhas <i>(Mélodie des montagnes)</i> (1934-1940)</p>	<p style="text-align: center;">Corcovado <i>(Corcovado est le nom de la célèbre montagne à Rio de Janeiro où se trouve la statue de Jésus Christ)</i> (1963)</p>
<p style="text-align: center;">Odisseia de uma raça <i>(Odyssée d'une race)</i> (1953)</p>	<p style="text-align: center;">Garota de Ipanema <i>(La fille d'Ipanema)</i> (1963)</p>
<p style="text-align: center;">Canção brasileira <i>(Chanson brésilienne)</i> (1910)</p>	<p style="text-align: center;">Ela é carioca <i>(Elle est carioca)</i> (1963)</p>

Nous pouvons également approcher l'œuvre de Jobim et Villa-Lobos selon la dimension moderniste de Mário de Andrade, en insistant sur leur *brésiliennité* et en mettant en évidence davantage les similitudes que les différences entre les deux compositeurs. Heitor Villa-Lobos a composé une pièce pour piano solo dont le titre est *Saudade das florestas brasileiras* (1927). Antonio Carlos Jobim, touché par le même sentiment nostalgique, écrit une pièce orchestrale intitulée *Saudades do Brasil* (1976). Pour souligner encore plus le nationalisme présent dans leur œuvre, les deux compositeurs ont voulu mettre en évidence les caractéristiques uniques du pays, en mettant la faune brésilienne au premier plan. Ils ont ainsi donné à leurs compositions des noms d'oiseaux typiquement Brésiliens. Villa-Lobos a composé un ballet et poème symphonique

dont le titre est *Uirapuru* (1917), tandis qu'une des plus belles chansons de Jobim s'appelle *Matita Perê* (1973).

Pour rendre hommage à son idole, Antonio Carlos Jobim cite souvent des passages mélodiques, harmoniques et orchestraux empruntés à Villa-Lobos. Dans sa composition *Trem para Cordisburgo* (1972), par exemple, Jobim imite le mouvement d'un train à l'aide des mêmes effets orchestraux que ceux du quatrième mouvement (*Toccata – O trenzinho do caipira*) de la *Bachianas brasileira n° 2* (1931) de Villa-Lobos. Cacá Machado, qui a relevé cette similitude, observe que « l'attaque caractéristique des flûtes à l'intervalle de quarts, utilisé par Villa-Lobos pour imiter les sifflets de son "Trenzinho Caipira" (dans la *Bachianas Brasileira n° 2*), s'insère dans la pièce [de Jobim] comme un hommage explicite au maître ».⁹⁴ Lors de la composition de la trame sonore d'*Orfeu da Conceição*, Antonio Carlos Jobim s'est aussi inspiré de la musique de son aîné. Sa chanson *Modinha* est une référence claire à la *Modinha* de Villa-Lobos (la cinquième *Serestas*). Dans une prestation exceptionnelle, le compositeur au piano et Danilo Caymmi à la voix enregistrent les deux *Modinhas* sur *Inédito*, un album qui célèbre le soixantième anniversaire de Jobim.⁹⁵ Disposés l'un après l'autre, sur les pages 7 et 8 du disque 1, les similitudes ressortent avec évidence. L'influence de Villa-Lobos dans l'œuvre de Jobim est aussi présente dans ses bossas novas. Dans le documentaire *Villa-Lobos : The Soul Of Rio — A Musical Journey To The Heart Of Brazil*, le guitariste brésilien Turíbio Santos affirme que Villa-Lobos a anticipé de quarante ans l'arrivée de la bossa nova. Turíbio explique que *Samba de uma nota só* (*One Note Samba* - 1963) de Jobim a été inspiré de l'étude n° 4 pour guitare solo (1928/1929), et pour souligner les enchaînements harmoniques satellites, il exécute l'étude de Villa-Lobos en y ajoutant le début de la chanson de son cadet.⁹⁶ Par ailleurs, dans l'article *Tom Jobim And The Bossa Nova Era*, Suzel Ana Reily attire l'attention sur le rôle médiateur de la musique de Villa-Lobos, permettant à Jobim d'assimiler différents procédés debussystes. Pour mettre en évidence la façon dont Villa-Lobos a servi de relais entre les impressionnistes français et les bossas novas d'Antonio Carlos Jobim, Reily dit :

⁹⁴ « o característico ataque das flautas em intervalos de quartas, usado por Villa-Lobos para mimetizar os apitos do seu "Trenzinho Caipira" (nas *Bachianas Brasileiras n°2*), está presente como homenagem explícita ao mestre ». Machado, *Tom Jobim*, 60.

⁹⁵ Antonio Carlos Jobim, *Tom Jobim Inédito*, CD (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Biscoito Fino, 2007).

⁹⁶ Éric Darmon, *Villa-Lobos : The Soul Of Rio*, DVD, Documentaire (Artline Films, French Connection, ARTE France, 2007).

Alors que les impressionnistes français — en particulier Debussy — sont souvent mentionnés dans la littérature sur la musique de Tom, peu d'écrivains ont discuté de leur impact sur le style brésilien. C'est en fait assez surprenant, car une analyse superficielle de certaines des pièces les plus connues de Tom démontre les affinités. Ce qui est en effet plus remarquable, c'est que son appropriation des techniques de composition de Debussy sont souvent celles que l'on trouve couramment dans l'œuvre de Villa-Lobos : la modalité, les accords altérés, les dissonances non résolues et le parallélisme. Ni Villa-Lobos ni Jobim n'utilisent des gammes par tons entiers, qui caractérisent souvent la musique de Debussy. De plus, Villa-Lobos faisait fréquemment appel à des *clusters*, qui ne sont pas courantes dans l'impressionnisme, mais une caractéristique marquée de la bossa nova. Il semble donc que l'adoption par Jobim des techniques impressionnistes soit passée par le filtre du compositeur le plus renommé du Brésil.⁹⁷

Par conséquent, et mise à part l'esthétique propre de chaque compositeur, la musique d'Antonio Carlos Jobim semble s'enraciner au moins partiellement dans celle de Villa-Lobos. Au fil des ans, l'image et le discours du premier se rapprochent de plus en plus de celui du second. Le cigare, les considérations sur l'art et la musique brésilienne, la quête d'un Brésil intact, avec ses animaux sauvages et ses forêts vierges, les nombreuses références à son idole, tout cela montre à quel point Jobim s'identifiait à Villa-Lobos. « Un vrai musicien cherche son inspiration et ses racines auprès de Villa », a écrit Jobim.⁹⁸ Mônica Chateaubriand Diniz Pires e Albuquerque a bien résumé cette influence :

Tom Jobim a suivi la tradition léguée par Villa-Lobos, non seulement pour poursuivre les traditions d'universalisation des sons luxuriants de notre terre, mais aussi pour assimiler et réinventer l'esthétique de Villa-Lobos.⁹⁹

⁹⁷ « While the French Impressionists - especially Debussy - are often referred to in the literature on Tom's music, few writers have discussed how they impacted on the Brazilian's style. This is rather surprising, since a mere superficial analysis of some of Tom's best known pieces evinces the connection. What is, in fact, more noteworthy is that his appropriations of Debussy's compositional techniques are often precisely those commonly found in Villa-Lobos's work: modality, altered chords, unresolved dissonances, and parallelism. Neither Villa-Lobos nor Jobim make use of whole tone scales, which often characterise Debussy's music. Moreover, Villa-Lobos made frequent use of tight tone clusters, which are not endemic in Impressionism, but a marked feature of bossa nova. It appears, therefore, that Jobim's apprehension of Impressionist techniques was received through the filter of Brazil's most renowned composer ». Reily, « Tom Jobim and the Bossa Nova Era », 1-16.

⁹⁸ « Quem é músico mesmo, vai buscar inspiração e raiz no Villa ». Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, 2007, 5:14.

⁹⁹ « Tom Jobim seguiu a tradição legada por Villa-Lobos, não só ao dar continuidade às tradições de universalizar os sons exuberantes de nossa terra, como também por ter assimilado e reinventado a estética de Villa-Lobos ». Albuquerque, « Edu Lobo », 8.

Considérant la résonance du modernisme de Mário de Andrade dans l'œuvre des deux compositeurs, nous pouvons constater dans la musique brésilienne du XXe siècle la constitution d'une tradition que j'ose appeler *villa-jobimien*. Porté par les principes esthétiques du modernisme brésilien, le concept villa-jobimien en propose une réalisation artistique, qui s'incarne tant dans la musique classique que dans la musique populaire.

Chapitre III

3 Musique et politique

3.1 Pourquoi Jobim et non Villa-Lobos?

Dans le courant des années 1950, tant Jobim que Villa-Lobos sont perçus comme des ambassadeurs de la musique brésilienne. Pour avoir une meilleure idée de la portée de leurs œuvres, il suffit d'observer les nombreuses fois où leurs compositions sont programmées par les orchestres et les festivals de jazz autour du monde. À cela s'ajoute l'indéniable *brésiliennité* spontanément associée à leur musique. Dans les pages précédentes, j'ai observé les rapports de Jobim et Villa-Lobos en lien avec les idées modernistes exprimées par Mário de Andrade et la quête pour une sonorité brésilienne. Dans cette perspective, les noms des trois artistes se conjuguent et constituent la toile idéologique sur laquelle repose l'esthétique de la nouvelle musique populaire brésilienne. Compte tenu de tout cela, une question se pose : pourquoi Jobim a-t-il été choisi pour écrire une symphonie commanditée par la présidence de la République ? Étant donné la réputation et le prestige de Villa-Lobos, qu'est-ce qui a amené le président Juscelino Kubitschek à repousser le nom du plus grand compositeur brésilien pour cette commande ?

Après avoir parcouru la littérature spécialisée sur la question, les raisons proposées pour écarter Villa-Lobos de la composition de la symphonie ne me satisfont pas pleinement. Les arguments présentés réduisent l'affaire à une question purement factuelle. En 1958, au moment où la commande de la symphonie a été adressée à Antonio Carlos Jobim, Villa-Lobos était malade et aurait été incapable d'achever la composition. Aussi, la charge de travail imposée par la composition de *Magnificat-Alleluia*, « commande du pape Pie XII, transmise par l'archevêque de Milan et futur pape Paul VI, et composée en 1958 », peut également expliquer la décision du président Kubitschek.¹⁰⁰ Cependant, si nous regardons de près la séquence des événements, il semble présomptueux d'accorder à ce moment-là à Jobim un prestige comparable à celui de Villa-Lobos. Dans le panorama de la musique classique brésilienne des années 1950, d'autres compositeurs avec autant de culture musicale et d'expérience orchestrale, tels que Radamés

¹⁰⁰ « commissioned by Pope Pius XII, transmitted by the Archbishop of Milan, subsequently Pope Paul VI, and composed in 1958 ». Lisa Margaret Peppercorn, *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents* (Aldershot, HPH, England: Scolar Press, 1996), 291.

Gnattali ou Cláudio Santoro, étaient aussi présents sur la scène nationale et certainement plus associés à la production de musique classique que Jobim. Comme nous l’avons vu, Gnattali était un compositeur et arrangeur de renommée nationale, tandis que Cláudio Santoro, jeune compositeur classique et étudiant de Nadia Boulanger, rivalisait avec Jobim dans le petit cercle de la relève des compositeurs brésiliens.¹⁰¹ Or, toutes ces raisons m’ont incité à trouver une réponse plus complète à la question du choix de Jobim. Allant au-delà des compromis professionnels de Villa-Lobos ou de son état de santé, mon hypothèse est fondée sur deux motifs idéologiques distincts. Le premier approche la musique des deux compositeurs via sa dimension symbolique; le deuxième aborde la question de l’engagement des deux compositeurs lors de moments distincts de l’histoire du Brésil. Cette hypothèse permet d’embrasser une vision plus large, qui englobe les contextes sociaux, culturels et politiques sous-tendant l’analyse de l’œuvre de chacun.

La musique de Villa-Lobos dépeint un Brésil gigantesque et grandiloquent. L’appréciation de sa vaste production musicale est bien résumée par José Miguel Wisnik, quand il affirme :

Alors que Villa-Lobos adaptait à sa façon les innovations avant-gardistes européennes et assimilait les libertés sonores, il a absorbé rapidement les composantes prismatiques de la psyché musicale brésilienne, *clusters*, façonnées et recombinaées en masses orchestrales ponctuées par des allusions à la forêt, *sertanejas*, chants d’oiseaux, rites, *ranchos*, chansons, *dobrados*. La culture et la nature, les signifiantes autochtones, africaines, urbaines, suburbaines et rurales, capturées et amplifiées par la magie du *choro*, composent la réduction (ou tradition) d’un Brésil latent qui émerge soudainement, un choc, l’élan et l’émerveillement. Toute la musique de Villa-Lobos peut être comprise comme un retour à la découverte inachevée du Brésil, comme si jamais consommé –

¹⁰¹ Comme décrit par Sérgio Cabral, Villa-Lobos attire l’attention de Santoro quant au talent de Jobim dans la composition d’un nouveau genre de chanson, que Villa-Lobos nomme chanson de chambre, faisant allusion à la musique de chambre. Si [Villa-Lobos] n’a pas vécu assez longtemps pour connaître le LP contenant les chansons de Tom interprétées par Lenita Bruno, quelques mois avant sa mort, il a certainement entendu le disque *Canção do amor demais*, 1958, sur lequel Elizeth Cardoso interprète magnifiquement bien le répertoire de Tom et Vinicius de Moraes, y compris certaines musiques de chambre. Alors que, peu de temps avant sa mort, il a averti le compositeur Cláudio Santoro (qui a raconté l’histoire à Tom.) : “Je pars. Les deux personnes qui peuvent prendre ma place sont Antonio Carlos Jobim et toi. Attention à la chanson de chambre composée par Jobim. Il sait les écrire, c’est un danger” ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 113.

Descobrimento do Brasil (nom, d'ailleurs, d'une grande suite orchestrale composée pour le film de Humberto Mauro, en 1937).¹⁰²

Conformément aux idées de Mário de Andrade, Villa-Lobos réaffirme le caractère nationaliste du modernisme brésilien. La nouvelle esthétique musicale villa-lobienne reprend le vieux concept romantique nationaliste du XIX^e siècle et le coiffe du primitivisme moderne et expérimental du XX^e siècle. Elle reflète un Brésil qui, représenté de cette manière, se distingue de toute autre nation. Ce qui ressort de l'œuvre de Villa-Lobos, c'est la projection de la grandeur du Brésil, la beauté de sa nature, l'idée que la force collective correspond au rayonnement de la nation brésilienne, échos des fondements romantiques du XIX^e siècle. Tel que souligné par Anaïs Fléchet, « dans les années 1920, le nationalisme musical fait office de critère esthétique prôné par la presse, revendiqué par des compositeurs, défendu par des associations musicales. [...] Le compositeur [Villa-Lobos] s'inspire de thèmes folkloriques, entend former une image sonore du Brésil et, partant, répond idéalement aux critères du nationalisme musical ».¹⁰³

Toutefois, si, dans sa musique, Villa-Lobos détache certaines caractéristiques d'un groupe spécifique qui compose la matrice populationnelle brésilienne, ou s'il décrit une forêt au détriment d'autres forêts brésiennes, c'est parce qu'il envisage de faire ressortir, symboliquement, un trait unique à la nation. De cette façon, pour donner un sens nationaliste aux délimitations géopolitiques brésiennes, parmi la diversité géographique du pays, Villa-Lobos s'empare de la forêt amazonienne comme symbole identitaire du Brésil. Dans cette optique, la forêt amazonienne n'est pas vue comme une forêt transnationale. De manière figurative, elle est « La forêt » du Brésil et devient ainsi l'archétype de l'exubérance du sol brésilien, marquant la territorialité nationale. Également, pour représenter quelque chose d'essentiellement brésilien,

¹⁰² « Ao mesmo tempo em que adaptava a seu modo as inovações de vanguarda europeia, assimilava suas liberações sonoras, Villa-Lobos absorveu rápida e crescentemente os formantes prismáticos da psique musical brasileira, aglomerados, recombinaados e ambientados em massas orquestrais pontuadas por alusões florestais, sertanejas, canto dos pássaros, ritos, ranchos, cantigas, dobrados. A cultura e a natureza, os significantes indígenas, africanos, urbanos, suburbanos e rurais, captados e amplificados pelo olho mágico do choro carioca, compõem a redução (ou tradição) grandiosa de um Brasil latente percebido como susto, trauma, impulso e maravilhamento. Toda a música de Villa-Lobos pode ser entendida como o retorno a um interminável, como se jamais consumado, *Descobrimento do Brasil* (nome, por sinal, de uma grande suite orquestral composta para o filme de Humberto Mauro em 1937) ». Jorge Schwartz, éd., *Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília : MAB-FAAP Museu de Arte Brasileira, 30 novembro 2002 a 02 março 2003* (Fundação Armando Álvares Penteado, 2002), 302.

¹⁰³ Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil* (Paris, France: Editions L'Harmattan, 2004), 31.

Villa-Lobos écarte la composante européenne ou africaine de cette matrice populationnelle du pays. Il s'approprie de l'image évoquée par l'amérindien comme étant un symbole ou comme synonyme de « Brésilien ». Personnification de l'unité du peuple brésilien, l'amérindien de Villa-Lobos n'a pas de nom et les caractéristiques qui l'individualisent, comme sa tribu, son groupe linguistique, ou son emplacement sur le territoire, n'ont pas d'importance. Dans la pensée nationaliste musicale de l'époque, l'amérindien sert à renforcer l'idée de *brésilienneté*, personnification qui nous renvoie à l'image des premiers habitants de la *Terra Brasilis* avant l'arrivée des Portugais en Amérique.¹⁰⁴ Ainsi, l'amérindien de Villa-Lobos, profondément associé à l'image eurocentrique du Brésil du début du XX^e siècle, devient « Le » Brésilien. Ce n'est pas par hasard que l'idée évoquée par le symbole de l'Amérindien dans la musique de Villa-Lobos a la même représentation que dans la littérature de José de Alencar, au XIX^e siècle.¹⁰⁵ Dans ce cas, l'Amérindien est alors l'essence du Brésil, l'*alpha* de sa matrice populationnelle, le premier Brésilien. Enfin, il reste une dernière considération à prendre en compte pour l'appropriation du symbole évoqué par l'Amérindien dans l'œuvre villa-lobien. Cette considération, a guidé mon attention sur l'image projetée sur Villa-Lobos au cours de sa première incursion française (1923-1930).¹⁰⁶ Dans ce cas, Villa-Lobos serait, lui-même, la représentation des habitants des forêts brésiliennes, « l'Amérindien en frac ». ¹⁰⁷ Aux yeux de la critique parisienne des années 1920-1930, sa musique dégage l'exotisme de la faune et de la flore des forêts tropicales. Par conséquent, depuis ce temps, comme une extension de sa musique, il s'est formé, autour de son image, le mythe du compositeur sauvage. Dans la presse, Florent Schmitt décrit le compositeur comme une espèce d'incarnation du bon sauvage de Rousseau, « jeune trois quarts de dieux aux dents de crocodile et aux yeux de radium ». ¹⁰⁸ Cette idée a imprégné l'image du compositeur et son œuvre, décrite comme de « l'art sauvage » et de la

¹⁰⁴ Encore une fois je souligne le lien entre Villa-Lobos et Jobim, lien où se joignent autant leurs musiques que leurs recherches dans la représentation de l'archétype brésilien. *Terra Brasilis* est le nom du 11^e album lancé par Antonio Carlos Jobim en 1980, enregistré sous l'étiquette Warner Bros. Record.

¹⁰⁵ José de Alencar (1829-1877) est le plus célèbre et influent romancier de la littérature romantique brésilienne du XIX^e siècle. Pour une étude de la littérature brésilienne, voir Carlos Nejar, *História da literatura brasileira : Da Carta de Caminha aos contemporâneos*, 1^{re} éd. (Leya, 2011).

¹⁰⁶ En 1923, Villa-Lobos a passé un an et demi à Paris, où il organise ses premiers concerts et fait éditer une partie ses compositions. En 1927, il a passé trois ans dans la capitale française, moment où il donne de nombreux récitals et devient une figure connue dans la vie artistique parisienne, ami de plusieurs compositeurs, tel Igor Stravinski.

¹⁰⁷ L'amérindien en frac est le titre du documentaire de Roberto Feith. Roberto Feith, *Villa-Lobos : O Índio de Casaca*, DVD, Documentaire, (1987).

¹⁰⁸ Florent Schmitt, « Les arts et la vie : la musique », *La Revue de France*, janvier 1928, 138; dans Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 12.

« poésie barbare ». ¹⁰⁹ En 1930, Adolphe Piriou écrit pour *Le Monde musical* « Villa-Lobos, compositeur brésilien, est incontestablement un être doué, mi-sauvage, mi-civilisé — je parle, entendons-nous bien, du point de vue simplement musical. J’entends par là que sa technique ne part d’aucune technique scolastique ». ¹¹⁰ Quant à la description de Villa-Lobos faite par Florent Schmitt, elle renforce l’image d’un créateur au génie barbare-: « Il a toutes les férociétés de l’habitant de la jungle. C’est une force de la nature malaisément disciplinée. Mais peut-il être question de discipline pour le tigre ? ». ¹¹¹ De manière similaire, la découverte de Villa-Lobos par les Français, et donc par le monde cultivé de l’Occident, a le goût de la découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb. Cette découverte révèle l’exotisme lointain, la nouveauté d’une musique inouïe, l’étonnement de la confrontation ressentie devant un homme nouveau. Dans la même optique, Henri Prunière a écrit dans *La Revue musicale* que le compositeur brésilien est la « révélation d’un Nouveau Monde sonore ». ¹¹² Par conséquent, chez Villa-Lobos, tant l’Amérindien que la forêt amazonienne symbolisent un Brésil intouché, allusion à un pays à l’état brut.

¹⁰⁹ Pour avoir une idée globale de l’impact de la musique de Villa-Lobos à Paris dans les années 1920-1930, voir le chapitre IV, La découverte du Brésil, du livre *Villa-Lobos à Paris : un écho musical du Brésil*. Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 71-84.

¹¹⁰ Adolphe Piriou, « 1er festival Villa-Lobos », *Le Monde musical*, avril 1930, 157-58; dans Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 73.

¹¹¹ Schmitt, « Les arts et la vie : la musique », 139; dans Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 73.

¹¹² Henri Prunière, « Œuvre de Villa-Lobos », *La Revue musicale*, janvier 1928, 259; dans Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 52.

3.2 Villa-Lobos, un Brésilien à Paris

Lorsqu'Anaïs Fléchet relate la découverte de la musique de Villa-Lobos par les Français, elle met l'accent sur le contexte artistique, musical et culturel de la ville de Paris entre les années 1920-1950. L'auteure affirme que « sa musique a défini l'image musicale du pays », en soulignant la façon dont l'exotisme de sa musique correspondait parfaitement à l'image que les Français avaient du Brésil à cette époque.¹¹³ Cette image, comprise par les Français comme authentiquement Brésilienne, transpose le cadre artistique et nous renvoie aux fondements intellectuels eurocentriques du XIX^e siècle, qui se sont fusionnés à la pensée du début du XX^e siècle. Pour cette raison, pour bien comprendre l'œuvre de Villa-Lobos comme étant l'expression de son temps, je considère nécessaire d'analyser sa musique à la lumière du contexte social et idéologique de cette époque. En plus des convergences sociales et culturelles, la musique de Villa-Lobos doit également être comprise du point de vue des tendances politiques qui ont guidé les nations occidentales à la fin de la première moitié du XX^e siècle. Ainsi, les observations sur l'œuvre de Villa-Lobos que j'ai présentées préalablement peuvent être considérées à la fois comme des résultats de son expérience européenne aussi bien que l'expression des contextes sociaux, politiques et culturels.

Selon Fléchet, le contexte artistique du Paris des années 1920 a été décisif dans la formation de l'expression musicale villa-lobienne de la *brésilienneté*. Compte tenu de la foule de compositeurs qui vivaient à Paris lors de son passage, Villa-Lobos a su valoriser la touche brésilienne dans sa musique pour se tailler une place au sein des différentes écoles musicales nationalistes. Fléchet explique :

¹¹³ Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 13.

À Paris, il se découvre brésilien et réinvente le nationalisme musical. Les reflets de la Ville Lumière éclairent Villa-Lobos d'un jour nouveau, essentiel à la compréhension de son œuvre. S'il sait entendre Paris, Villa-Lobos sait aussi s'y faire entendre : il est aux yeux des Français le compositeur brésilien, sa musique, une invitation au voyage.¹¹⁴

La curiosité des Français par l'exotisme des nations éloignées de l'axe européen vont à la rencontre du nationalisme musical.¹¹⁵ Selon Pierre Rivas, et en ce qui concerne la musique de Villa-Lobos, cette curiosité n'est que l'image créée par les Français d'un Brésil d'Amérindiens, de forêts tropicales et de faune exubérantes.¹¹⁶ Effectivement, ces éléments ne correspondent pas aux faits concrets, puisque, intellectuellement, ils ne cherchent pas à créer une véritable relation entre l'idée et l'objet analysé. Dans notre cas spécifique, la musique de Villa-Lobos a seulement donné une forme musicale à l'idée inexacte que les Français avaient de la sonorité du Brésil.

Guidé par la lecture des auteurs cités au sujet du séjour de Villa-Lobos à Paris entre 1920 et 1950, on peut interpréter le nationalisme musical du compositeur comme un mécanisme de différenciation, un artifice esthétique que le distinguait d'un groupe de compositeurs venus de divers pays.¹¹⁷ Cependant, il serait faux de croire que Villa-Lobos était dénué de personnalité musicale. Après tout, à son arrivée dans la Ville Lumière, le compositeur aurait dit « je ne suis pas venu pour apprendre mais pour montrer ce que j'ai fait ».¹¹⁸ À cet effet, il me semble que le compositeur connaissait très bien son potentiel créatif et était sûr de l'orientation esthétique de sa musique, même si cette esthétique a été naturellement soumise aux éventuelles influences ressortant de ses rencontres musicales. Cela dit, avant son arrivée à Paris, je crois que le compositeur avait déjà consolidé son esthétique musicale, intégrant dans son œuvre les fondements du modernisme brésilien. En outre, il est à noter qu'à cette époque la tendance nationaliste n'était pas la signature exclusive de Villa-Lobos. En général, le nationalisme était une composante de l'art occidental et, à ce moment-là, était associé à la fois au choix esthétique

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Gabriel Ferrão Moreira, « The Indian Style of Villa-Lobos (Part One): melodic and harmonic aspects », *Per Musi*, n° 27 (juin 2013): 19-28, doi:10.1590/S1517-75992013000100003.

¹¹⁶ Pierre Rivas, *Encontro entre literaturas: França, Brasil, Portugal* (São Paulo, SP, Brasil: Editora Hucitec, 1995), 3-5.

¹¹⁷ Sur ce sujet, voir aussi Federico Lazzaro, « École(s) de Paris : enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres » (thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015).

¹¹⁸ Mario Carelli, *Cultures Croisées. Histoires des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux temps modernes*, Paris, Nathan, 1993, 165; dans Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*, 25.

et à la prise de position politique. Villa-Lobos n'était pas à l'abri des tendances de son temps et, par conséquent, le nationalisme qui se dégage de sa musique nous renvoie aussi au contexte politique de son temps.

3.3 Convergence entre la musique de Villa-Lobos et la politique de Getúlio Vargas

Sont emblématiques de l'époque les images de la foule entassée pour entendre le discours enthousiaste et nationaliste des chefs d'État. Également, sont traditionnels de cette époque les grands spectacles destinés à l'éloge de la patrie et des valeurs de la nation. Dans sa monographie, Analia Chernavsky discute le contrôle des masses en citant l'ouvrage d'Alcir Lenharo dédié à l'étude du Nazisme :

La clé de l'organisation de grands spectacles était de convertir la foule en composante essentielle de ces organisations. Dans les défilés et les parades de rues ou dans les manifestations de masse, statiques, sur les places publiques, la foule s'émouvait de façon contagieuse, participant activement à la production d'une énergie qu'elle allait porter après les spectacles, la disséminant autour d'elle pour échapper à la monotonie de son existence tout en prolongeant le drame de la vie quotidienne.¹¹⁹

De façon comparable, nous pouvons situer la relation entre le caractère formateur des événements de masse avec le *Canto Orfeônico* de Villa-Lobos. Composé de deux volumes (1940/1950), le *Canto Orfeônico* de Heitor Villa-Lobos a marqué l'histoire du Brésil par ses vertus pédagogiques et son caractère civique. Villa-Lobos décrivait le *Canto Orfeônico* comme une œuvre destinée à l'éducation sociale :

La population est, au fond, la source de toutes choses belles et nobles, y compris la bonne musique! [...]. J'ai une grande confiance envers les enfants. Je crois que nous pouvons tout espérer d'eux. Voilà pourquoi c'est essentiel de les éduquer. Il faut leur donner une éducation de base du sens éthique, comme une initiation à la future vie artistique. [...].

¹¹⁹ Chernavsky, « Um maestro no gabinete », 10.

Ma recette est le *Canto Orfeônico*. Mais mon *Canto Orfeônico* devrait en fait être appelé éducation sociale par la musique. Un peuple qui peut chanter est proche du bonheur; il faut enseigner au monde à chanter.¹²⁰

Associées à l'administration du dictateur Getúlio Vargas (1882-1954) et endossées par la réforme de l'éducation promue par son gouvernement, la réception du *Canto Orfeônico* fluctue généralement selon le jugement porté sur l'ère Vargas. Composé de chansons patriotiques basées sur le folklore et le répertoire traditionnel brésilien, le *Canto Orfeônico* était généralement présenté lors d'un spectacle à grand déploiement. Des centaines d'écoliers en uniforme, rassemblés dans un gymnase et dirigés par un chef de chœur, chantaient *a capela* du répertoire extrait de ce recueil. Ce type de concert revêt des airs de manifestation civique plutôt qu'artistique. Bien que l'intention de Villa-Lobos ait été louable, la filiation directe avec le régime du dictateur Getúlio Vargas l'a assujetti à toutes sortes d'interprétations. Personnellement, je ne peux nier que le compositeur était, naïvement, en accord avec les idées politiques du dictateur. Villa-Lobos croyait en la révolution qui a écarté du pouvoir le président démocratiquement élu Washington Luís et a entraîné une dictature de quinze ans. Dans un article de journal intitulé «L'art, puissant facteur révolutionnaire» (*A arte, poderoso fator revolucionário*), le compositeur présente ses arguments en faveur du mouvement patriotique de Vargas :

Ce n'est pas que, comme je suis un artiste, je veuille donner [...] plus d'importance à l'art qu'à la politique et à l'économie, qui sont si bien guidés par les hommes que la révolution a nommés comme responsables de la vie brésilienne... [...] La révolution, qui impose de tout réorganiser avec urgence, n'écartera pas de ses préoccupations, j'en suis certain, l'éducation artistique brésilienne [...].¹²¹

¹²⁰ José Carlos Ribeiro, éd., *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos* (São Paulo, SP, Brasil: M. Claret Editores, 1987), 89.

¹²¹ « Não é que eu, como artista, pense em dar [...] mais importância à arte que à política e à economia, tão bem cuidadas pelos homens que a revolução colocou nos cargos de responsabilidade da vida brasileira. [...] A revolução, trazendo à tona tudo o que necessita remodelação urgente, não deixará, estou certo, de considerar os aspectos da educação artística do brasileiro [...] ». Heitor Villa-Lobos, « A arte, poderoso fator revolucionário », *O Jornal*, 8 novembre 1930.

Le rapport entre la musique et la politique dans le *Canto Orfeônico* est en harmonie avec l'aspect nationaliste et patriotique de la politique de Getúlio Vargas.¹²² L'expression identitaire de sa musique, comprise comme étant authentiquement Brésilienne, rejoint la défense des valeurs nationales et patriotiques promues par le gouvernement. L'article de Rita de Cássica Amato sur les projets éducatifs dans le gouvernement Vargas reproduit une brochure rédigée par Villa-Lobos. Nous pouvons y lire :

Le mouvement de réforme des années 1930 présentait avec certitude de nouvelles orientations politiques et culturelles [...]. Le moment était venu de réaliser une grande et noble mission éducative dans mon pays. [...] Et j'ai décidé de lancer une campagne pour l'éducation populaire de la musique au Brésil, en croyant que le *Canto Orfeônico* était une source d'énergie civique et un facteur éducatif puissant.¹²³

À cela s'ajoute la croyance, largement répandue parmi les intellectuels de l'époque, que l'État était, sinon le seul, au moins l'un des véhicules les plus appropriés pour la promotion et la diffusion de l'art national. Comme nous pouvons le lire dans l'article publié dans la revue *Ilustração Musical (Illustration musicale)*, Lorenzo Fenandez (1897-1948), compositeur, intellectuel et fondateur du Conservatoire brésilien de Musique, à Rio de Janeiro, décrit le rôle majeur joué par l'État dans la promotion et la diffusion de l'art au Brésil :

Puisque l'art est un facteur de la haute culture et de l'unification raciale, toutes ces manifestations devraient être contrôlées par l'État et ne pas avoir de but lucratif. Dans ces conditions, le Théâtre National ne pouvait être remis à des entreprises privées, dont le seul but est le commerce, et non la culture.¹²⁴

Le 18 avril 1932, le président Vargas signe le décret qui rend l'enseignement du *Canto Orfeônico* obligatoire dans toutes les écoles du District fédéral. Cette entité administrative est

¹²² Pour une étude plus détaillée sur les convergences de pensée de Villa-Lobos et du gouvernement Vargas, voir la monographie d'Anália Cherñavsky, « Um maestro no gabinete ».

¹²³ Amato, « A música nacionalista no governo Getúlio Vargas ».

¹²⁴ « Sendo a arte um fator de alta cultura e unidade racial, ficariam todas essas manifestações controladas pelo Estado e sem finalidade mercantil. Nessas condições, o Teatro Nacional não poderia ser entregue a empresas particulares, cujo único fim é o comércio e não a cultura ». Lorenzo Fernandez, « Bases para a organização da música no Brasil », *Ilustração Musical* 1, n° 4 (octobre 1930): 115.

créée par le ministère de l'Éducation de la préfecture du District fédéral, et la Surintendance de musique et d'éducation artistique (SEMA) est placée sous la direction de Villa-Lobos. Dès cet instant, l'image du compositeur se mêle à celle du dictateur et Villa-Lobos est considéré comme un maestro au cabinet du gouvernement, un épisode incontournable dans la biographie du plus grand compositeur brésilien. Si, par la suite, son implication au sein de la machine administrative n'a eu aucune incidence sur sa réputation artistique, elle a, sans doute, soumis sa personne et son œuvre à une interprétation biaisée aux niveaux politiques et musicaux.

Finale­ment, en se basant sur les valeurs politiques et sociales de notre époque, le jugement général que l'on peut porter sur le gouvernement de Getúlio Vargas n'est pas positif. Politicien issue de la tradition *gaucha* (en référence à l'État de Rio Grande do Sul, dans l'extrême sud du Brésil), il accède à la présidence en tant que chef du gouvernement provisoire de 1930 à 1933. Démocratiquement élu président de la République en 1934, son mandat aurait dû finir en 1938. Toutefois, en novembre 1937, alléguant une menace communiste, Vargas dissout le parlement, restreint le pouvoir exécutif, abolit la constitution nationale et proclame l'état d'urgence. Sous l'*Estado Novo* (État Nouveau), nom attribué au régime totalitaire instauré par le coup d'État, Vargas dirige le pays en dictateur jusqu'en 1945. Son gouvernement réduit les pouvoirs judiciaires, limite l'autonomie des États brésiliens, régis alors par des intervenants fédéraux et, enfin, déploie la police politique anticommuniste à travers le Département d'ordre politique et social (*Departamento de Ordem Política e Social* - DOPS). En suivant une tendance politique internationale, l'*Estado Novo* constitue alors un régime totalitaire, centralisateur et nationaliste. En raison de ce scénario, le *Canto Orfeônico* répand une image de Villa-Lobos à mi-chemin entre le compositeur-pédagogue et l'agent de propagande du gouvernement.

En dernière analyse, cela explique peut-être en partie pourquoi Villa-Lobos n'a pas été retenu pour la commande de la symphonie en l'honneur à Brasilia. La nouvelle capitale était synonyme de nouveauté. Contrairement à Rio de Janeiro, située sur la côte, Brasilia est bâtie au centre du pays. Le plan de la construction de Brasilia est conçu par l'urbaniste Lucio Costa et ses principaux bâtiments sont créés par l'architecte Oscar Niemeyer. Ce dernier, reconnu mondialement grâce à la forme courbe qu'il donne au béton dans la construction de grands bâtiments, est un militant du Parti communiste et il devait concevoir l'architecture du quartier

général du Parti communiste français (1981). Les conceptions novatrices de Niemeyer deviennent la signature de la nouvelle capitale brésilienne. Rien ne pourrait être plus éloigné des valeurs du futur président Juscelino Kubitschek que l'héritage de l'*Estado Novo*. Bien que l'œuvre de Villa-Lobos ait traversé le temps et relève d'une riche inspiration, du point de vue politique et musical, ses rapports avec le régime de Getúlio Vargas constituent un moment ineffaçable dans les livres d'histoire sociale de la musique du Brésil. Dans ces conditions, il est compréhensible que sa candidature à une commande musicale en hommage à Brasília n'ait pas été retenue, malgré tout l'éclat de sa renommée et de son talent.

3.4 Juscelino Kubitschek : Le président bossa nova et l'éveil d'une nation

Dans la seconde moitié des années 1950, le Brésil fait l'objet d'une rapide modernisation. De 1956 à 1961, le gouvernement du président Juscelino Kubitschek apporte de profonds changements dans le pays. Entraînée par la nouvelle industrialisation et la mise en œuvre de projets d'infrastructure, la croissance économique s'accompagne d'un sentiment d'euphorie dans la nation. La refonte des structures internes et l'industrialisation accélérée donnent au Brésil l'image d'un pays tourné vers l'avenir. Le *boom* de l'ère Kubitschek donne l'impression que le pays a pris le train de l'histoire et rejoint les autres nations industrialisées sur le plan de la prospérité et de la modernité. Enfin, la génération des *baby-boomers* écrit l'histoire du Brésil et le dynamisme national rayonne dans plusieurs directions. Dans le monde du sport, la médaille d'or olympique au triple saut revient à un athlète brésilien en 1956, Adhemar da Silva. Deux ans plus tard, l'équipe de *football* remporte la coupe du monde aux championnats de Suède. La joueuse de tennis Maria Esther Bueno remporte la première place au classement mondial féminin de 1959 et 1960. En 1960, le boxeur Eder Jofre décroche le titre de champion du monde dans la catégorie poids plume. Au niveau artistique, en 1956, la comédie musicale *Orfeu da Conceição* est acclamée par la critique et le public, bouleversant la scène artistique brésilienne. Cette pièce inspire le film *Orfeu Negro (Orphée Noir)* du réalisateur français Marcel Camus, récipiendaire de plusieurs prix internationaux, y compris la Palme d'or au Festival de Cannes de 1959 et l'Oscar du meilleur film étranger en 1960. Le renouveau de l'industrie cinématographique brésilienne est cimenté par un mouvement appelé *Cinema Novo* (Cinéma nouveau). De nouvelles compagnies de théâtre, telles que le *Arena*, l'*Oficina*, et l'*Opinião*, impriment un nouveau souffle à la dramaturgie brésilienne. En musique, la bossa nova s'affirme rapidement comme l'expression d'une musique urbaine et sophistiquée, étendant son prestige tant à l'échelle nationale qu'internationale. La production et à la promotion de cette nouvelle forme de musique

populaire découle directement de l'activité de compositeurs et musiciens tels qu'Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes et João Gilberto.

Dans le cadre politique brésilien, Juscelino Kubitschek (1902-1976) est perçu comme une figure de la relève du Parti social-démocrate (PSD) et comme le représentant de la modernité.¹²⁵ JK, comme on le surnomme, détient déjà une bonne expérience politique lorsqu'il se présente aux élections présidentielles de 1955. Sa plateforme électorale est basée dans l'État de Minas Gerais, au sud-est du Brésil, où il avait été élu député fédéral, maire de Belo Horizonte (la capitale de l'État) et gouverneur de l'État. Il fait campagne sur un audacieux programme de développement et de modernisation qu'il résume par le slogan « 50 ans en 5 ». En octobre 1955, sur fond de l'agitation causée par le suicide de l'ancien président et dictateur Getúlio Vargas, il remporte une modeste victoire contre son principal rival, le général Juarez Távora, qui a adopté le slogan « Votez pour le général Juarez Távora, le lieutenant aux cheveux blancs ».¹²⁶ Après avoir déjoué une tentative de coup d'État conduite par les militaires, Kubitschek complète un mandat entier grâce à sa capacité de satisfaire aux diverses exigences de différents groupes sociaux.

Dès les premiers jours de son mandat, fidèle aux promesses qu'il a faites au cours de sa campagne électorale, le nouveau président met en place son programme gouvernemental appelé *Plano de Metas (plan de réussite)* :

Le *Plano de Metas* a fait du gouvernement JK un véritable succès. Il a confié à l'État la tâche d'assurer la viabilité d'un programme de croissance économique accélérée, il a approfondi le processus d'industrialisation et a favorisé l'essor de biens de consommation

¹²⁵ Bojunga, *JK : o artista do impossível*, 341-65.

¹²⁶ Le climat des élections de 1955, ainsi que les résultats du calcul des votes, ont été décrits dans la biographie JK, *o artista do impossível* : « Les élections du 3 octobre 1955 étaient en bon ordre selon les normes actuelles. Quand il était nécessaire d'envoyer des troupes à un certain endroit [le général] Lott a pris soin de les mettre à une distance des sites de votation pour ne pas effrayer les électeurs. Le dépouillement des urnes ainsi que les moyens de transport et de communication précaires ont rendu les résultats finaux seulement à la mi-octobre. D'un électorat de 15 343 450 personnes, 9 097 014 électeurs sont allés aux urnes (59,3 % du total). Juscelino a obtenu 33,8 % des votes, devant Távora et Ademar de Barros, respectivement, 28,7 % et 24,4 % des votes ». *Ibid.*, 383.

durables, ce qui a changé les habitudes et la vie quotidienne de la population, qui, éblouie et étonnée, a dû apprendre à vivre avec une multitude de nouveautés.¹²⁷

Non seulement le *Plano de Metas* remplit-il les promesses de la campagne de Kubitschek, mais il répond également aux demandes exprimées lors de ce moment historique. Une partie de la population brésilienne souhaite que le gouvernement répare les injustices sociales héritées des gouvernements précédents. Une partie du pays s'est enrichie et modernisée pendant que l'autre est restée pauvre et arriérée. Le *Plano de Metas* semble offrir une solution efficace à ces problèmes historiques, et d'après les historiennes Lilian M. Schwarcz et Heloisa M. Starling, la clé du développement du gouvernement de JK réside dans la réduction de la disparité sociale à l'intérieur du pays.¹²⁸ À cet effet, le projet gouvernemental, perçu comme la quête d'une civilisation idéale, jouit d'une aura libératrice et apparaît comme une véritable utopie. Bien qu'il suscite inévitablement des critiques, le plan du gouvernement remporte des appuis particulièrement grands auprès des intellectuels et des artistes et la bossa nova en vient à représenter la trame sonore du mandat de JK.¹²⁹

La diffusion de la bossa nova entraîne un véritable engouement musical, s'attirant d'abord des adeptes parmi les Brésiliens avant de gagner le reste du monde.¹³⁰ Malgré son énorme succès, cette phase couvre une période relativement courte, de 1958 à 1963, qui correspond approximativement à la durée de l'administration de Juscelino Kubitschek. Pour la génération qui assiste à son essor, le style de la bossa nova est perçu comme l'expression musicale d'un Brésil nouveau. Comme la vie sociale et politique de l'ère Kubitschek, la bossa nova semble exprimer tout ce que l'on attend du nouveau pays : modernisme, sophistication et, par delà l'assimilation de styles étrangers (le jazz américain et la musique moderne européenne

¹²⁷ « O Plano de Metas fez do governo JK um sucesso. Atribuiu ao Estado a tarefa de viabilizar uma agenda de crescimento econômico acelerado, aprofundou o processo de industrialização e privilegiou o setor industrial de bens de consumo duráveis, alterando os hábitos e o cotidiano da população, que, deslumbrada e espantada, passou a conviver com um sem-número de novidades ». Schwarcz et Starling, *Brasil*, 415-16.

¹²⁸ Le Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, ainsi que l'espoir qu'il suscitait dans la population a été très bien résumée dans le chapitre O vendedor de esperanças (le vendeur d'espoirs). *Ibid.*, 415-17.

¹²⁹ Dans l'article « João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova », le critique Lorenzo Mammì a exposé l'utopie de ce mouvement musical, mettant la bossa nova en lien direct avec le moment politique de l'ère Kubitschek. Mammì, « João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova ».

¹³⁰ La question de la bossa nova comme un mouvement musical a été bien détaillée dans deux livres écrits par le musicologue Ruy Castro. Ruy Castro, *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova - Edição revista e ampliada* (São Paulo, SP, Brasil: Companhia das Letras, 2016).

de tradition savante), l'expression d'une identité indéniablement brésilienne. Produit d'une génération, grâce à elle, la communauté internationale commence à apprécier l'esthétique raffinée du nouveau Brésil, moderne et dynamique. Contrairement à la musique de la génération précédente, la bossa nova s'écarte de l'image personnifiée par Carmen Miranda, celle d'un pays de bananes, de fruits tropicaux et de vêtements bouffants. Bien que la bossa nova vante la beauté de Rio de Janeiro et de ses habitants, le style contraste avec les *samba exaltação* (*sambas-exaltation*). L'instrumentation et le chant légers et épurés contrastent avec l'orchestration lourde de la musique de casino et du style vocal emprunté au chant lyrique. En somme, la bossa nova est *cool*, brésilienne et attire l'admiration des autres nations. C'est dans cette perspective que Cacá Machado relie la bossa nova aux courants brésiliens novateurs des autres arts et à l'image d'un Brésil moderne :

Malgré tout, la bossa nova représentait l'élite instruite du pays (mais pas une élite politique), qui avait sa contrepartie dans l'architecture de Niemeyer, dans les jardins de Burle Marx, dans la poésie de Carlos Drummond de Andrade et la prose de Guimarães Rosa et Clarice Lispector. C'était le Brésil qui se présentait au Monde pour la première fois, non pas comme un territoire exotique, mais comme un pays conduit par un projet de modernisation original et pertinent.¹³¹

Naturellement, Antonio Carlos Jobim est directement lié à la fondation et à la réussite de ce genre musical et, par extension, son image de musicien, de compositeur et de patriarche de la bossa nova se mélange au contexte sociopolitique de l'époque. L'intersection des arts et de la politique opère un rapprochement des noms de Jobim et de JK.¹³² Comme on pouvait s'y attendre, Juscelino Kubitschek est rapidement associé au nouveau genre musical et reçoit le surnom de « président bossa nova ».¹³³ C'est un président progressiste, qui fréquente le centre-

¹³¹ « De todo modo, a bossa nova representava uma elite culta do país (mas não uma elite política), que tinha seu correspondente na arquitetura de Niemeyer, nos jardins de Burle Marx, na poesia de Carlos Drummond de Andrade e na prosa de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Era o Brasil que se apresentava ao mundo pela primeira vez não como um território exótico, mas como um país movido por um projeto de modernização original e relevante ». Machado, *Tom Jobim*, 37.

¹³² Le récit de l'essor de la bossa nova nous ramène à ses fondateurs Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes et João Gilberto. Généralement, on attribue les qualités musicales du style à Jobim, la veine poétique à Vinicius de Moraes, et l'interprétation à João Gilberto. En plaçant la figure du compositeur au centre de mon récit, je ne cherche pas à minimiser la contribution des autres patriarches de la bossa nova.

¹³³ La bossa nova a été très importante pour la musique populaire dans le monde des années 60 et sa portée a dépassé les frontières des arts. Autour de la bossa nova s'est formée une sorte d'étiquette qui donnait comme une

ville de Rio de Janeiro sans s'entourer d'un cortège de gardes de sécurité. Il parvient à saisir l'esprit de son époque avec une telle justesse que la signature musicale de la bossa nova semble lui convenir parfaitement.¹³⁴

Kubitschek conçoit bientôt un autre projet qui va également acquérir valeur de symbole pour les réalisations de son gouvernement et de la modernisation du Brésil. Des voitures construites sur place circulent sur de nouvelles routes qui traversent la totalité du territoire, reliant le Brésil du nord au sud. Un nouveau sentiment d'unité nationale s'épanouit. Cette unité se matérialise dans la naissance d'une nouvelle capitale sur le plateau central du pays, au cœur du Brésil, en remplacement de Rio de Janeiro. La construction de Brasilia apparaît comme le résumé du *Plano de metas* et le symbole le plus éclatant de l'ère Kubitschek.

aura de fraîcheur aux choses et aux personnes. Suivant les tendances de l'époque, Elvis Presley a aussi adhéré à la mode et a enregistré en 1963 un pastiche latino-caribéen appelé Bossa Nova Baby, musique qui n'a rien à voir avec le style.

¹³⁴ Bojunga, *JK : O artista do impossível*, 454.

Chapitre IV

4 La nouvelle capitale et la composition de la symphonie

4.1 Brasilia, la construction de la nouvelle capitale et la commande de la symphonie

Le désir d'établir le gouvernement brésilien à l'intérieur du pays remonte à une époque ancienne de son histoire. Déjà les Portugais du XV^e siècle rêvaient de constituer un empire océanique avec une capitale impériale située à mi-chemin entre l'Afrique et l'Inde. Ce rêve a traversé la période coloniale et a renforcé la détermination des colons à s'installer au cœur du territoire. Le transfert de la cour portugaise en territoire brésilien en 1807 a ranimé l'idéal d'une civilisation nouvelle, et les besoins plus pressants et concrets de trouver une nouvelle capitale ont stimulés les incursions et expéditions à l'intérieur du pays. Cette histoire s'apparente à la quête d'un *El Dorado* et, malgré tout l'ésotérisme et la fantaisie dont elle s'est chargée, l'idée de déménager la capitale a toujours été motivée par un souci d'intégration nationale enraciné au centre même du Brésil. Les gouvernements se sont transmis ce fantasme l'un à l'autre depuis l'époque coloniale jusqu'à l'ère républicaine.¹³⁵ L'emplacement précis de la capitale dans le plateau central du pays est formulé dans l'article 3 de la Constitution de 1891.¹³⁶ Le président Epitácio Pessoa pose la pierre angulaire de Brasilia en 1922 à l'occasion des célébrations du centenaire de l'indépendance du Brésil, mais les travaux ne vont pas plus loin et il faut attendre encore 34 ans et l'arrivée de Kubitschek avant que la ville ne le soit construite. Quand ce dernier se présente comme candidat à la présidence, désireux de respecter l'ensemble des articles de la constitution, il se trouve confronté à cette question. Son biographe Claudio Bojunga relate les circonstances qui ont mené l'homme politique à prendre cet engagement :

Au début d'avril, JK a fait son premier voyage comme candidat, en commençant par Goiás. Il a atterri à Jataí le 4 et a prononcé un discours, sous une pluie légère, devant une

¹³⁵ La République brésilienne a été établie en 15 novembre 1889, après le coup militaire qui a retiré le pouvoir à l'empereur du Brésil, Dom Pedro II.

¹³⁶ L'Article 3 de la Constitution de 1981 stipule qu'« Appartient à l'Union, dans le plateau central de la République, une superficie de 14 400 kilomètres carrés, qui sera prochainement délimitée pour l'établissement de la nouvelle capitale fédérale. Paragraphe unique — Effectué le changement de la capitale, le District fédéral actuel deviendra un État ». (Artigo 3º da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24 de fevereiro de 1891).

foule entassée près du hangar d'une entreprise de céréales. Il usait de son charme, remplaçant le discours de caractère formel qui était d'usage par une conversation suivie de questions. Et c'est par ces questions que Jataí est entré dans l'histoire. Le collecteur de l'État Antônio Carvalho Soares, Toniquinho, a pris la parole et a posé la question suivante : « Puisque vous êtes prêt à accepter de vous conformer pleinement à la Constitution, je voulais savoir si vous allez mettre en œuvre cette disposition de la Charte qui détermine le transfert de la capitale de la République au plateau de Goiás ». [...] Le *Plan de Metas* ne mentionnait pas ce sujet. Mais, à ce moment, toutes les idées se sont bousculées dans sa tête. Le *goiano* [le résident de l'État de Goiás] a relancé le défi de l'utopie prévue dans la Constitution. Le rectangle imaginaire tracé sur les cartes scolaires, tout à coup, est revenu à la vie et Juscelino a répondu à Toniquinho : « Je viens de promettre que je vais suivre la Constitution dans son intégralité et je ne vois aucune raison d'ignorer cet article. Au cours de mon quinquennat, je vais changer le siège du gouvernement et je vais construire la nouvelle capitale ». ¹³⁷

Juscelino Kubitschek pressent que la réalisation de l'article 3 de la Constitution de 1891 va dans le sens de son programme politique. En 1956, après avoir voté la loi n ° 2874, Juscelino Kubitschek donne le coup d'envoi aux travaux de construction de la nouvelle capitale brésilienne. Le texte qu'il écrit dans le Livre d'or de Brasilia donne un aperçu historique de la marche amorcée vers l'intérieur du pays. De plus, il y met en évidence l'aspect économique et politique de la construction de la ville :

Comme un rêve, la construction de Brasilia a été un travail réaliste. Avec lui, nous avons réalisé un vieux programme inscrit dans la Constitution de 1891. C'était un idéal historique — [rêvé par] les *Bandeirantes* [explorateurs] du XVII^e et du XVIII^e siècle. D'un point de vue économique, Brasilia offrirait une solution pour un meilleur équilibre, une meilleure circulation et communication entre la côte et l'intérieur, entre le nord et le sud du pays. Sur le plan politique, Brasilia signifie l'installation du gouvernement fédéral au cœur de la nation, ce qui donne aux hommes d'État une vision plus globale de l'ensemble du Brésil et règle plusieurs problèmes nationaux avec une indépendance, une sérénité et une paix intérieure accrues. ¹³⁸

¹³⁷ « Parecendo um sonho, a construção de Brasília é obra realista. Com ela realizamos um programa antigo : o dos constituintes de 1891. É um ideal histórico: o dos bandeirantes do século XVII e XVIII. Do ponto de vista econômico, Brasília resolverá situações já esgotadas, para maior equilíbrio, melhor circulação e mais perfeita comunicação entre o litoral e o interior, entre o norte e o sul. Politicamente, Brasília significa a instalação do Governo Federal no coração da nacionalidade, permitindo aos homens de Estado uma visão mais ampla do Brasil como um todo e a solução dos problemas nacionais com independência, serenidade e paz interior ». Bojunga, *JK : O artista do impossível*, 369-70.

¹³⁸ *Ibid.*, 519-20.

Sous un certain angle, la construction de Brasilia prend les apparences d'un nouveau départ, d'une redécouverte du Brésil. Tout comme un découvreur, JK incarne la figure d'un nouveau Pedro Álvares Cabral qui pointe vers l'avenir, appelant l'accomplissement d'une tâche qui, auparavant, semblait impossible.¹³⁹ Cela permet d'interpréter l'anecdote rapportée par Claudio Bojunga. À la question d'une jeune journaliste française, le Président donne une réponse qui prend des allures d'épopée :

« Mais vous allez construire la Capital dans un désert... cela est absurde ! »

Juscelino n'hésite pas :

« Non, mademoiselle, c'est le désert qui est absurde ». ¹⁴⁰

La faisabilité du projet rencontre l'incrédulité non seulement à l'extérieur du pays, mais il trouve ses principaux détracteurs et opposants de l'intérieur même du Brésil. La construction de la capitale de la République au milieu de nulle part semble une pure folie. Cette tâche se heurte à des obstacles géographiques et logistiques considérables, elle suppose de transférer le gouvernement et toute sa bureaucratie dans un centre éloigné, et d'y recréer le confort urbain digne d'une capitale. Tout cela est accompli dans un délai de 3 ans et 10 mois, comme l'avait déterminé l'amendement du Congrès national, en août 1958. Au cours de cette période, la plupart des principaux bâtiments du gouvernement sont aménagés et accueillent le travail des hommes d'État. D'après le projet de l'urbaniste Lúcio Costa, peu à peu la ville prend forme, divisée en quatre quadrants, comme la forme d'un avion, avec des bâtiments illustrant le style de l'architecte Oscar Niemeyer et des jardins dessinés par Roberto Burle Marx. Quatre ans plus tard, comme prévu par ses artisans, la construction est achevée. Dans un discours prononcé le 24 août 1959, le ministre des Affaires culturelles de la France, André Malraux, termine son discours en surnommant Brasilia « la capitale de l'espoir » :

¹³⁹ Le navigateur et explorateur portugais Pedro Álvares Cabral (1467-1520) a découvert le Brésil en 22 avril 1500.

¹⁴⁰ Bojunga, *JK : O artista do impossível*, 520-21.

« De ce haut plateau central, de cette solitude qui sera bientôt le cerveau d'où partiront les hautes décisions nationales, je jette un regard, une fois de plus, sur l'avenir de mon pays et j'entrevois cette aurore avec une foi inébranlable et une confiance sans limite dans la grandeur de son destin ». Lorsque je contemple à mon tour ce lieu qui n'est déjà plus une solitude, j'y évoque les drapeaux que le Général de Gaulle remis, le 14 juillet, aux chefs des états de la Communauté franco-africaine, et le solennel cortège d'ombres des morts illustres de la France, que vous aimez parce que leurs noms appartiennent à la générosité du monde. Et dans leur grande nuit funèbre, un murmure de gloire accompagne le battement des forges qui saluent votre audace, votre confiance, et le destin du Brésil, tandis que s'élève **la capitale de l'espoir**.¹⁴¹

En fait, comme j'ai voulu le souligner, Brasilia exprime l'espoir des Brésiliens en un avenir prometteur, qui commence à prendre forme à ce moment-là. La nouvelle capitale acquiert ainsi le sens d'un monument historique, devenant, en même temps, le nouveau siège du gouvernement et le signe d'une nouvelle ère. Tout est moderne autour de l'histoire de Brasilia. Elle est la quintessence d'un moment euphorique vécu au Brésil sous l'administration Kubitschek, qui englobe autant la croissance économique, l'expansion industrielle, la modernisation du pays, les victoires sportives, ainsi que le nouveau produit d'exportation national, la bossa nova. C'est ce qu'affirme Cacá Machado :

JK, le « président bossa nova », savait capitaliser tout ce que se produisait dans le milieu des arts et du sport (le Brésil commençait alors à établir son image de pays du football), de manière à façonner une identité nationale dans laquelle le *soft evasive mist* de la bossa nova, les dribbles de Garrincha et Pelé et le profil entrepreneurial de la politique nationale semblent participer d'un même jeu. D'autre part, cette période a été le moment de l'utopie et de la modernisation mené par des intellectuels et des artistes progressistes et créatifs, dont le symbole principal a été la construction de Brasilia, conçu par Lucio Costa et Oscar Niemeyer — avec la musique d'inauguration commandée au duo Tom et Vinicius : *Sinfonia da Alvorada*.¹⁴²

¹⁴¹ Fragment du discours d'André Malraux. L'implication d'André Malraux dans vie culturelle du Brésil a bien été présentée dans l'article d'Edson Rosa da Silva. Edson Rosa Da Silva, « André Malraux au Brésil : le rôle de l'art », *Revue de littérature comparée* 316, n° 4 (2005): 443-48,

http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RLC_316_0443.

¹⁴² « JK, o "presidente bossa nova", soube capitalizar tudo de bom que o país produzia nas áreas das artes e dos esportes (o Brasil começava então a fixar sua imagem de país do futebol), moldando uma identidade nacional em que a *soft evasive mist* da bossa nova, os dribbles de Garrincha e Pelé e o perfil empreendedor da política nacional pareciam fazer parte da mesma jogada. Por outro lado, esse período representou um momento de utopia de modernização conduzida por intelectuais e artistas progressistas e criativos, cujo símbolo maior foi a construção de Brasília, projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer - com música de inauguração encomendada à dupla Tom e Vinicius: *Sinfonia da Alvorada* ». Machado, *Tom Jobim*, 31-32.

4.2 Brasília – Sinfonia da Alvorada, la commande de l'œuvre

En 1958, Kubitschek commande aux deux auteurs d'*Orfeu da Conceição* une musique pour l'inauguration de la nouvelle capitale brésilienne. Comme le rapportent les biographies de Jobim, la commande de l'œuvre aurait été transmise au compositeur par Bené Nunes, le pianiste qui anime les dîners offerts par le président et la première dame au *Palácio das Laranjeiras*, l'ancienne résidence officielle du président de la République à Rio de Janeiro.¹⁴³

En 1958, le pianiste Bené Nunes a commandé, à la demande du président Juscelino Kubitschek, une symphonie en l'honneur de Brasilia, qui sera jouée en public le jour de son inauguration, le 21 avril 1961.¹⁴⁴

Sérgio Cabral nous apprend que Juscelino Kubitschek avait appelé Vinicius de Moraes, renouvelant la commande de la symphonie et, en plaisantant, avait dit : « C'est plus difficile de vous rejoindre que de parler avec le président ». ¹⁴⁵ Comme le rapporte Helena Jobim, la symphonie sera le deuxième projet d'envergure de son frère. *Brasília - Sinfonia da Alvorada*, comme *Orfeu da Conceição*, est créé conjointement avec Vinicius de Moraes, qui écrit les textes narrés accompagnant chacun des mouvements de l'œuvre.

¹⁴³ Dans la biographie de Juscelino Kubitschek, Claudio Bonjunga présente l'ambiance des soirées au Palácio das Laranjeiras, animées par le pianiste Bené Nunes. Bonjunga, *JK : O artista do impossível*, 45.

¹⁴⁴ Sérgio Augusto commet une erreur à propos de l'année de l'inauguration de Brasilia. Il marque 1961 comme l'année de l'inauguration de la nouvelle capitale. En revanche, tous les autres auteurs que j'ai consultés notent la date officielle, le 21 avril 1960. « Em 1958, o pianista Bené Nunes encomendou, a pedido do presidente Juscelino Kubitschek, uma sinfonia em homenagem a Brasília, a ser executada em público no dia de sua inauguração, em 21 de abril de 1961 ». Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, 2004, 2:24.

¹⁴⁵ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 135.

Son deuxième projet d'envergure musical avec Vinicius lui est venu par l'intermédiaire de Bené Nunes. Bené était ami du président Juscelino Kubitschek. Il a reçu la tâche de commander, aux deux auteurs, une symphonie pour l'inauguration de la nouvelle capitale, « *Brasília — Sinfonia da Alvorada* ». Il est retourné à Rio et a discuté avec Tom les détails du contrat. Vinicius, en plus d'être un grand collaborateur, était aussi connu dans le milieu politique, ce qui a beaucoup aidé. Ami, aussi, du président et d'Oscar Niemeyer.¹⁴⁶

Jobim et Moraes, dont la collaboration artistique a marqué l'histoire de la musique populaire brésilienne, se sont encore rapprochés à l'occasion de cette commande.¹⁴⁷ Après le succès d'*Orfeu da Conceição*, les deux compositeurs travaillent à nouveau ensemble sur l'enregistrement du légendaire album *Canção do Amor Demais*, pierre angulaire du répertoire de la bossa nova. Ce long jeu, interprété par Elizete Cardoso, enregistré et lancé en 1958, est composé uniquement de chansons des deux artistes. Il contient les pièces les plus connues de la bossa nova et révèle la signature des arrangements composés par Jobim et de l'accompagnement de guitare de João Gilberto.¹⁴⁸ Comme le souligne Cacá Machado, cet album est le résultat d'essais de Jobim dans le domaine de l'instrumentation, il s'éloigne considérablement de la musique populaire et se rapproche de la musique classique :

Le prochain projet du duo était, comme nous le savons, le long jeu *Canção do Amor Demais*, d'Elizete Cardoso, lancé en 1958 sous l'étiquette Festa. Les chansons étaient accompagnées d'arrangements basés sur une instrumentation inhabituelle dans la musique populaire : cor français, basson, hautbois, clarinette et harpe, auxquels s'ajoutent le piano, la flûte, le trombone et le violoncelle. Tom a créé une sonorité de musique de chambre avec des solutions originales et délicates quant aux timbres des instruments, servant de support pour la voix d'Elizete — chanteuse à la diction et à la spontanéité associée à la musique populaire, même dans un contexte qui flirtait avec la musique de chambre classique. Sur ce disque les limites des domaines traditionnels de la musique dite classique et populaire se sont rencontrées, non pas dans un esprit de désir et de répression, mais comme un point de friction spontané et organique, où la chanson et la

¹⁴⁶ « Seu segundo grande projeto musical com Vinicius surgiu por intermédio de Bené Nunes. Bené era amigo do presidente Juscelino Kubitschek. Recebeu dele a incumbência de conseguir, com os dois autores, uma sinfonia para a inauguração da nova capital : "Brasília, sinfonia da alvorada". Voltou ao Rio e formalizou com Tom os detalhes da empreitada. Vinicius, além de grande parceiro, era conhecido nas rodas políticas, o que ajudou muito. Amigo também do presidente e de Oscar Niemeyer ». Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 106.

¹⁴⁷ Voir le premier chapitre.

¹⁴⁸ Pour une étude plus approfondie de l'album *Canção do Amor Demais*, voir le chapitre « A chegada da batida » du livre de Castro, *Chega de saudade*.

symphonie, comprises comme populaires et classiques, semblaient créer un espace pour une « dialectique positive », un lieu où l'ambition et la vocation s'annulent.¹⁴⁹

Deux sources documentaires offrent des informations contradictoires sur les dates de début et de fin de la composition de la *Sinfonia*. L'une est constituée par les livres, l'autre par des fragments de journaux et de magazines, omettant souvent le nom du journaliste ou de la source de publication. Ces fragments sont accessibles à distance par le biais d'une collection numérique sur un site consacré à Jobim (<<http://portal.jobim.org>>) où, au fil des années, ont été rassemblés des documents en lien avec le compositeur.¹⁵⁰ Chacune des deux sources apporte des informations pertinentes et complémentaires touchant l'histoire de la commande. Ainsi, une entrevue d'Antonio Carlos Jobim conservée dans les archives personnelles du compositeur permet de situer plus clairement la chronologie des événements. L'article de *O mundo ilustrado* du 18 mars 1961 insinue que Jobim avait commencé la composition de son œuvre avant même de recevoir une commande, puis qu'il la laisse en plan :

En bavardant avec ses amis, Jobim explique que depuis que l'annonce de la construction de la ville était né dans son esprit le désir de lui dédier une composition racontant toute l'épopée de la nouvelle capitale, depuis sa fondation jusqu'à l'achèvement de l'architecture imposante d'Oscar Niemeyer. Il y a trois ans et demi, il a commencé son travail. Ensuite, la composition est interrompue à mi-chemin, jusqu'à ce que des émissaires du gouvernement l'approchent. Ils souhaitaient que Jobim, en collaboration avec le poète Vinicius de Moraes, compose un hymne sur la naissance de la nouvelle ville.¹⁵¹

¹⁴⁹ « O projeto seguinte da dupla foi, como sabemos, o LP *Canção do Amor Demais*, de Elizete Cardoso, lançado em 1958 pelo selo Festa. Aí as canções ganharam arranjos com uma instrumentação pouco usual na música popular: trompa, fagote, oboé, clarone e harpa, que se somavam a piano, flauta, trombone e violoncelo. Tom criou uma sonoridade camerística com soluções timbrísticas originais e delicadas, servindo de cama para a voz de Elizete - cantora com a dicção e a espontaneidade da música popular, mesmo num contexto que flertava com o ambiente da música erudita de câmara. Neste disco, os limites dos tradicionais campos das chamadas músicas eruditas e populares se tocaram, não como desejo e recalque, mas como um ponto de fricção espontâneo e orgânico, em que a canção e a sinfonia, entendidas como o popular e o erudito, pareciam criar o espaço para uma "dialética positiva", lugar onde a ambição e vocação não se anulam. » Machado, *Tom Jobim*, 24-25.

¹⁵⁰ Le site officiel de Antonio Carlos Jobim est rendu possible grâce à l'*Instituto Jobim*, lieu public destiné à préserver la mémoire du compositeur. La *Casa do Acervose* se trouve dans l'*Espaço Tom Jobim*, situé au jardin botanique de Rio de Janeiro, au Brésil, où se trouve la collection physique.

¹⁵¹ « Conversando com amigos, Jobim explica que, logo que se falou na construção da cidade, nasceu no seu espírito o propósito de dedicar uma composição que narrasse toda a epopeia da nova capital, desde os seus primeiros dias, quando era chão bruto, até sua conclusão, com a imponente arquitetura de Oscar Niemeyer. Há três anos e meio iniciou seu trabalho. Depois, a composição ficou em meio. Até que foi procurado por emissários do governo.

Même si l'identité des « émissaires du gouvernement » n'est pas précisée, cette version est conforme à une autre entrevue, accordée cette fois par Vinicius de Moraes au journaliste Wamberto Hudson Ferreira. Datée de 1960, le journaliste y explique qu'Oscar Niemeyer, ainsi que l'invitation du président, a motivé les deux collaborateurs à terminer la symphonie.

L'idée était ancienne : en 1958 à Petropolis, le musicien et le poète pensaient à une œuvre de ce genre. Mais ils l'ont reportée : l'invitation d'Oscar Niemeyer et JK leur a donné le « coup de main » [l'impulsion] pour finalement mener leur projet à terme.¹⁵²

Dans leur ouvrage consacré à Jobim, Wagner Homem et Luiz Roberto Oliveira affirment que des critiques dirigées contre les compositeurs et le gouvernement sont responsables de l'arrêt du travail sur la symphonie.

Le président Juscelino Kubitschek voulait inaugurer Brasília avec un grand spectacle de lumière et de son, semblable à ce qui a été fait en Europe ; ainsi, en 1958, il a invité Tom et Vinicius à composer une symphonie en l'honneur de la nouvelle capitale. Le duo s'est mis au travail, mais certaines critiques ont dérangé Tom et l'idée a été mise de côté, en attendant « un temps plus intelligent », comme Vinicius a écrit dans le texte du long jeu de 1961. Un journaliste critiquait les deux artistes d'accepter de créer une musique sur commande ; un autre, opposé au gouvernement, s'était engagé dans une campagne acharnée contre la construction de la nouvelle capitale. Juscelino n'a pas reculé et a réitéré l'invitation, cette fois, à l'aide d'un ami commun, Oscar Niemeyer.¹⁵³

Desejavam que Jobim, de parceria com o poeta Vinicius de Moraes, realizasse um hino que cantasse o nascimento da nova cidade ». Auteur inconnu, « Vinicius e Tom cantam Brasília », *O mundo ilustrado*, 18 mars 1961, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9089>. Je n'ai pas été en mesure d'identifier le nom du journaliste.

¹⁵² « A ideia era antiga: desde 1958, em Petrópolis, o músico e o poeta pensavam em uma obra desse gênero. Mas não a levaram avante logo: o convite de Oscar Niemeyer e JK foi o “empurrão” para tornarem realidade ». Wamberto Hudson Ferreira, « Vinicius planeja com Tom poema sinfônico de Brasília », *source inconnue*, 1960, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016,

<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9073>.

¹⁵³ « O presidente Juscelino Kubitschek desejava inaugurar Brasília com um grande espetáculo de luz e som, à semelhança do que se fazia na Europa; assim, em 1958, convidou Tom e Vinicius para comporem uma sinfonia em homenagem à nova capital. A dupla começou a trabalhar, mas algumas criticas chatearam Tom e a ideia ficou em banho-maria, aguardando “tempos mais inteligentes”, como escreveu Vinicius no texto do LP de 1961. Um tipo de crítica era direcionado à própria dupla, por aceitar criar uma peça sob encomenda; o outro, vinha da oposição ao governo, empenhada numa feroz campanha contra a construção da nova capital. Juscelino não desistiu e reiterou o

Enfin, Sérgio Cabral offre plus de détails sur les critiques adressées au gouvernement et aux compositeurs et présente la réaction et le positionnement de Antonio Carlos Jobim face aux accusations.

Les deux compositeurs ont commencé à travailler sur le projet de la symphonie, mais la construction de Brasília ne rencontrait pas l'approbation du pays dans son ensemble. Les partis d'opposition, dirigés par l'UDN, l'Union nationale démocratique, ont tout fait pour paralyser les travaux. Même dans la musique populaire, il y avait beaucoup de gens qui étaient contre, comme Billy Blanco, partenaire de Tom Jobim, auteur d'une samba à succès qui disait : « Non, je ne vais pas à Brasília/Ni moi, ni ma famille ». Les journaux d'opposition ont également publié des notes critiquant Tom et Vinicius d'avoir accepté de composer une « musique sur commande ». Inquiet, Tom a abandonné le projet, et comme Vinicius est allé à Montevideo, il se sentait peu encouragé à faire sa part. « Après, je me suis rendu compte que j'avais fait une grave erreur. J'ai découvert que toutes les musiques sont faites sur commande », dit Tom Jobim. En vacances à Rio de Janeiro, Vinicius a été rejoint par Oscar Niemeyer, l'architecte de Brasília, responsable de communiquer aux compositeurs le désir de Juscelino que la symphonie soit achevée avant le 21 avril 1960, le jour du déménagement de la capitale de la République.¹⁵⁴

Oscar Niemeyer avait déjà collaboré avec Moraes et Jobim sur la comédie musicale *Orfeu da Conceição*. Il avait fourni le scénario de la pièce et, certainement, cela avait permis aux trois hommes de se rapprocher. À la demande du président, l'architecte met à profit cette amitié pour persuader le duo de reprendre son travail sur la composition de la symphonie. Une fois dissipés les doutes soulevés par la critique, Jobim et Moraes décident de donner suite à la commande et, à l'invitation de Juscelino Kubitschek, ils se rendent à Brasília. Dans la ville en chantier, les compositeurs cherchent à s'imprégner de l'atmosphère et à s'inspirer des couleurs

convite, valendo-se, dessa vez, do amigo em comum Oscar Niemeyer ». Wagner Homem et Luiz Roberto Oliveira, *Histórias de Canções : Tom Jobim* (São Paulo, SP, Brasil: Leya, 2012), 93.

¹⁵⁴ « Os dois compositores começaram a trabalhar no projeto da Sinfonia, mas a construção de Brasília não contou com a aprovação do país inteiro. Os partidos da oposição, liderados pela UDN, a União Democrática Nacional, faziam tudo para paralisar as obras. Mesmo na música popular, havia muita gente que estava contra, como, por exemplo, Billy Blanco, o parceiro de Tom Jobim, autor de um samba de muito sucesso que dizia: "Não vou, não vou pra Brasília/Nem eu nem minha família". Os jornais da oposição também cuidaram de publicar notas criticando Tom e Vinicius por aceitarem compor uma "música por encomenda". Preocupado, Tom abandonou o projeto, até porque Vinicius foi para Montevideu e ele se sentia pouco estimulado para fazer a sua parte. "Depois é que vi que cometi um erro gravíssimo. Descobri que toda música é encomendada", diria Tom Jobim". De férias no Rio de Janeiro, Vinicius foi procurado por Oscar Niemeyer, o arquiteto de Brasília, encarregado de comunicar aos compositores que Juscelino queria a Sinfonia pronta antes de 21 de abril de 1960, dia da mudança da capital da República ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 135-36.

du ciel et des paysages typiques du plateau central du Brésil. Le voyage ne passe pas inaperçu dans la presse de l'époque, mais encore une fois, les fragments de journaux et de revues offrent une documentation incomplète, où le nom des journalistes et les sources de publications sont souvent omis. Pour plus de sûreté, les informations recueillies ont été confirmées à l'aide de celles qu'ont trouvées dans les livres. Toutefois, étant donné la vivacité qu'ils apportent au récit du voyage des compositeurs à Brasilia, je ne me suis pas privé de les citer.

4.3 L'utopie de l'ère JK dans le récit du voyage à Brasilia

Organisé par le gouvernement, le séjour à Brasilia des deux artistes leur permet de se plonger dans l'environnement de la nouvelle capitale. Afin de poursuivre la composition, Antonio Carlos Jobim et Vinicius de Moraes « ont eu besoin de ressentir, en personne, l'atmosphère de Brasilia ».¹⁵⁵ En fait, le voyage confirme l'engagement des compositeurs envers le président, et rassure le duo au moment de conclure la commande de la symphonie. Comme le souligne Sergio Cabral, le voyage offre aux artistes les conditions nécessaires à leur travail et c'est à ce moment que le montant de leur cachet artistique leur est accordé.

Pour cela, Juscelino Kubitschek a invité Antonio Carlos Jobim et Vinicius de Moraes pendant une saison à Brasilia, pour suivre de près ce qu'il considérait comme l'une des grandes épopées du XXe siècle, la construction d'une grande ville dans la jungle, dans le Brésil central. [...]. Ce fut une saison aussi amusante que productive. Même la rémunération des compositeurs a été accordée, paiement dont l'entreprise créée pour gérer la construction de Brasilia, Novacap, s'est chargée, ce qu'elle n'avait pas encore fait. Mais les conditions favorables aux tâches exécutées par Tom et Vinicius étaient réunies. Le piano pour le travail de Jobim a été trouvé à Goiânia par João Milton Prates, pilote de Jucelino et grand bohème. Oscar Niemeyer s'est offert comme chauffeur pour les deux hommes...¹⁵⁶

¹⁵⁵ Jacinto de Thormes, « Regressando », *source inconnue*, 1961, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9110>.

¹⁵⁶ « Para isso, Jucelino Kubitschek convidava Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes para uma temporada em Brasília a fim de acompanharem de perto o que considerava uma das grandes epopeias do século XX, a construção de uma grande cidade no meio da selva, em pleno Brasil Central. [...]. Foi uma temporada tão divertida quanto produtiva. Até a remuneração dos compositores foi acertada, ficando a empresa criada para administrar a construção de Brasília, a Novacap, encarregada de fazer o pagamento, compromisso aliás, que jamais foi cumprido. Mas não faltaram condições para Tom e Vinicius executarem a sua tarefa. O piano para Jobim foi encontrado em Goiânia por João Milton Prates, o piloto de Jucelino e grande boêmio. Oscar Niemeyer colocou-se a disposição da dupla até para atuar como motorista... » Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 136.

Jobim et Moraes sont hébergés au *Catetinho*, siège temporaire du gouvernement dont le nom fait allusion au palais du *Catete*, situé à Rio de Janeiro. Un piano trouvé à plus de 200 kilomètres de distance y est amené pour permettre à Jobim de travailler.¹⁵⁷ Selon les mots de Vinicius de Moraes, « le contact humain a été l'étincelle qui a déclenché l'inspiration créatrice ». ¹⁵⁸ Cette citation, tirée d'un article du 12 décembre 1960, suggère qu'une inspiration déterminante pour la composition de la symphonie s'est manifestée au moment où les artistes sont arrivés dans la nouvelle capitale, même si une partie de la symphonie avait déjà été composée auparavant. La littérature consacrée à Jobim et à la *Sinfonia* (les biographies officielles et les autres documents qui ont formé la base documentaire de cette recherche) ne permet d'établir ce qui avait été composé avant le voyage. D'après Almir Chediak, le poète et le compositeur séjournent pendant deux semaines dans la nouvelle capitale et ils y finalisent la composition de la *Sinfonia*.

... Le développement de la *Sinfonia de Brasília* a commencé en 1959 et celle-ci a été achevée au début des années 1960, l'année de l'inauguration de la nouvelle capitale brésilienne. Achevée, d'ailleurs, à Brasília, car JK les avait invités à passer une saison dans la nouvelle capitale, où ils avaient été hébergés au *Catetinho*, l'édifice en bois bâti pendant la construction de la ville et qui a servi de siège temporaire au gouvernement. Les deux artistes sont restés pendant deux semaines à Brasília, période durant laquelle ils ont composé d'autres chansons, en plus de la Symphonie.¹⁵⁹

Les sources ne sont pas unanimes sur le moment et le lieu de l'achèvement de la *Sinfonia*. Si, comme nous l'avons vu, Chediak est d'avis qu'elle a été complétée à Brasília, Sergio Cabral affirme plutôt qu'elle l'a été à Rio de Janeiro, « quand [Jobim] est revenu de Brasília et a dû passer de nombreuses heures du jour et la nuit pour finir la *Sinfonia da Alvorada* ». ¹⁶⁰ Helena Jobim raconte également que : « de retour à Rio, Tom a écrit tous les thèmes sur son Welmar,

¹⁵⁷ En portugais, la terminaison *inho* indique le diminutif. Alors *Catetinho* est le diminutif de *Catete*.

¹⁵⁸ Auteur inconnu, « Concluída a “Sinfonia de Brasília” : É a maior obra de Jobim e Vinicius », *source inconnue*, décembre 1960, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9071>.

¹⁵⁹ « ...a sinfonia de Brasília começou a ser elaborada em 1959 e foi concluída em meado de 1960, ano da inauguração da nova capital brasileira. Concluída, aliás, na própria Brasília, pois JK convidou os dois para passarem uma temporada na nova capital, hospedando-se no Catetinho, o prédio de madeira erguido durante a construção da cidade e que serviu de sede provisória do governo. A dupla permaneceu por duas semanas em Brasília, período aproveitado para a feitura de outras canções, além da Sinfonia ». Almir Chediak, éd., *Songbook : Tom Jobim*, 12^e éd., vol. 1 (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1990), 14.

¹⁶⁰ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 142.

son piano droit. Vinicius a préparé le texte. Tom a écrit la partition complète pour orchestre ». ¹⁶¹
Cette version coïncide avec celle de Sérgio Augusto :

Tom avait quitté la capitale avec les cinq mouvements de *Brasília – Sinfonia da Alvorada* en tête. Et à Rio il a écrit tous les thèmes sur son piano droit Welmar, tandis que son partenaire préparait le texte. ¹⁶²

J'attire l'attention ici sur la date que Chediak indique comme marquant le début de la composition. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, plusieurs déclarations suggèrent que l'écriture de la symphonie a commencé en 1958. L'article de la revue *O mundo ilustrado* cité plus haut dit que Jobim a commencé le travail de composition « il y trois ans et demi ». ¹⁶³ Or, ce texte est publié le 18 mars 1961. Par conséquent, la date estimée de la composition serait la dernière moitié de 1957, ce qui semble peu probable. Sinon, au moins deux autres hypothèses doivent être envisagées. Soit la date de publication ne correspond pas à celle que fournit le texte de l'entrevue, soit Antonio Carlos Jobim et Vinicius de Moraes avaient commencé à composer la symphonie avant même de recevoir la commande présidentielle. Peut-être en raison de la négligence d'un journaliste ou de la confusion d'Antonio Carlos Jobim et Vinicius de Moraes dans les dates, les données entourant le voyage des deux artistes sont, comme on peut le voir, inexactes et contradictoires. À cela s'ajoute une sorte de discours romancé, présent tant dans les biographies que dans les fragments de journaux et revues consultés.

Même si le séjour à Brasília a été court, le ton adopté dans certains comptes rendus donne l'impression que les artistes ont vécu le séjour dans la lointaine capitale comme une retraite, comme une sorte de résidence artistique leur permettant de créer leur œuvre. Le ton idyllique d'un journaliste donne l'impression que, loin de l'agitation de Rio de Janeiro, Brasília a fourni à Jobim et Moraes un « environnement calme » qui a abouti dans la composition à ce qui a été

¹⁶¹ Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 106-7.

¹⁶² « Tom já decolou da capital com os cinco movimentos de Brasília – Sinfonia da Alvorada na cabeça. E no Rio escreveu todo o tema em seu piano vertical Welmar, enquanto o parceiro preparava o texto ». Jobim, *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*, 2004, 2:24.

¹⁶³ Auteur inconnu, « Vinicius e Tom cantam Brasília ».

« peut-être est une des plus grandes œuvres de la musique populaire contemporaine ». ¹⁶⁴ À nouveau, on peut remettre en question la vision transmise par ce texte. Les deux auteurs de la *Sinfonia da Alvorada* n'ont jamais conçu cette œuvre comme une composition populaire. Peut-être le journaliste a-t-il été tenté par ce raccourci parce que dans le paragraphe précédent, il avait mentionné la chanson *Água de beber*, composée pendant le voyage à Brasília. Nous ne pouvons pas non plus supposer que le séjour à Brasília a fourni un « environnement calme », digne d'une retraite. S'il est vrai que les artistes étaient séparés du cercle bohème de Rio de Janeiro, il faut également souligner que leur voyage a été jalonné de réunions et d'activités qui, certainement, a interféré avec leur tranquillité. D'ailleurs, l'information fournie par un autre article (« *Dois poetas cantam Brasília* ») contredit cette vision, où l'« environnement calme » est assuré par la présence de « sentinelles qui gardaient les portes du *Catetinho* pour empêcher que *fans* et amis viennent interrompre leur travail ». ¹⁶⁵

Finalement, l'examen critique de l'ensemble des textes qui décrivent le voyage, qu'ils s'agissent d'articles de journaux et de revues ou d'ouvrages spécialisés, conduit à la conclusion que les journalistes et les biographes font une lecture romancée des événements entourant la symphonie. La narration enthousiaste va plus loin que l'exposition des faits, elle révèle l'optimisme de ceux qui croyaient que l'établissement de la capitale dans le plateau central du pays était un symbole du commencement d'une nouvelle ère. Ce fait est bien illustré par l'évaluation de Vinicius de Moraes quant à la réception de l'œuvre. Dans un article non daté, il se montre « euphorique et pleinement confiant dans le succès de l'œuvre », et affirme que « les *candangos* [ouvriers] vont pleurer à l'écoute de la symphonie, j'en suis sûr ». ¹⁶⁶ Comme beaucoup de Brésiliens à cette époque, peut-être que Moraes croyait à la réduction des inégalités sociales, promise par Kubitschek. Les biographes et les journalistes ne disent pas si les ouvriers qui ont construit Brasília ont effectivement pleuré à l'écoute de l'œuvre. Cependant, la réalité des *candangos* peu après l'achèvement des travaux de la nouvelle capitale, telle que décrite par Lilian Schwarcz et Heloisa Starling, contraste avec les attentes de Vinicius de Moraes et de ses

¹⁶⁴ Auteur inconnu, « Dois poetas cantam Brasília », *source inconnue*, 1960, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, URL <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9093>.

¹⁶⁵ Thormes, « Regressando ».

¹⁶⁶ Auteur inconnu, « Concluída a “Sinfonia de Brasília” : É a maior obra de Jobim e Vinicius ».

compatriotes. En effet, Brasilia n'a pas permis l'intégration sociale des travailleurs, ni n'a rendu possible la diminution des inégalités ni la mobilité sociale entre les classes brésiliennes.

On sait seulement que les milliers de travailleurs venant principalement du nord-est, de Goiás et du nord de Minas Gerais — les *candangos* — n'ont résidé à Brasilia que lorsque la ville était en chantier. Une fois la construction achevée et le gouvernement installé, les travailleurs avaient peu d'options : ou ils sont retournés dans leur États d'origine, ou ils sont allés vivre en banlieue, relégués dans des camps semblables à des bidonvilles. Ces camps ont donné naissance aux « villes satellites » telles que nous les connaissons aujourd'hui, camps dont la population a augmenté depuis l'inauguration de la capitale : au cours des dix premières années suivant la fondation de la nouvelle capitale, environ 100 000 émigrés se sont retrouvés dans la misère.¹⁶⁷

Au contraire, en contraste avec le futurisme de la nouvelle capitale et de ses innovations architecturales, démentant les perspectives d'un pays meilleur, symbolisées par la ville qui serait la « capitale de l'espoir », il semble que la misère de ces travailleurs s'est accrue encore davantage.

¹⁶⁷ Schwarcz et Starling, *Brasil*, 428.

4.4 La première qui n'eut jamais lieu et la fin de l'ère JK

Un article de décembre 1960 annonce la complétion du projet de symphonie. Il décrit l'enthousiasme de Vinicius de Moraes, qui affirme que la composition est « une des meilleures œuvres musicales contemporaines, d'une envergure digne de Villa-Lobos et Prokofiev » (deux compositeurs qu'une mort récente auréolait d'une gloire inviolable).¹⁶⁸ En outre, l'article annonce une prestation de l'œuvre avec son et lumière, spectacle inscrit au programme des célébrations prévues pour l'inauguration de la nouvelle capitale. Cependant, Brasilia est inauguré le 21 avril 1960, sans que la symphonie, achevée à temps, et le spectacle sons et lumière ne soient présentés. D'ailleurs, les ouvrages spécialisés et les articles de presse racontent le fiasco entourant l'achèvement de la commande présidentiel. Les sources signalent également le changement du climat politique avec la fin du mandat présidentiel. Respectant le calendrier de l'inauguration officielle de la nouvelle capitale, Kubitschek veut cependant reporter la présentation de la *Sinfonia de Brasília*. Comme le signale Sérgio Cabral, le président fait à nouveau appel à Oscar Niemeyer pour contacter Vinicius de Moraes et pour l'informer qu'ils « voulaient présenter la *Sinfonia da Alvorada* le 7 septembre, lors d'un spectacle de son et lumière qui serait présenté à la *Praça dos Três Poderes* ». ¹⁶⁹ Cependant, en raison de l'inflation frappant l'économie brésilienne, attribuée à la construction de la nouvelle capitale et aux coûts élevés des festivités entourant son inauguration, la première de la symphonie est abandonnée de nouveau. Les critiques dirigées contre le spectacle d'ouverture ont probablement contribué à la nouvelle annulation de la création de l'œuvre en septembre. Sergio Cabral rapporte la teneur de ces critiques, qui trahissent un changement de climat politique, qui se déplace vers la droite.

¹⁶⁸ Auteur inconnu, « Concluída a “Sinfonia de Brasília” : É a maior obra de Jobim e Vinícius ».

¹⁶⁹ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 138.

Étrangement, quand les nouvelles ont été publiées, sont apparues des rumeurs venant des secteurs de la droite politique qui disaient qu'Oscar Niemeyer, membre du Parti communiste brésilien, ainsi que Vinicius de Moraes, sympathisant de la gauche, prépareraient un « concert communiste » dont le message principal serait que Brasília appartiendrait à leurs vrais constructeurs, les *candangos*, les ouvriers.¹⁷⁰

Afin d'atténuer l'amertume des créateurs de la *Sinfonia*, qui n'ont pu assurer une première publique à leur œuvre, le gouvernement offre une subvention couvrant les frais de l'enregistrement de l'œuvre. Mais le sort s'acharne sur l'œuvre : le montant accordé ne permet pas de produire le disque, et les deux artistes doivent acquitter eux-même une partie des dépenses liées à l'enregistrement de la symphonie. Même si aucune source ne permet de chiffrer la somme totale des frais d'enregistrement, nous savons que Jobim doit déboursier tout le cachet qu'il a reçu pour la commande, car le montant alloué par le gouvernement ne suffit pas à payer les frais des interprètes, qu'il paie de sa poche. Helena Jobim écrit :

Et quand Tom est allé recevoir ses honoraires, il a reçu la désagréable nouvelle que l'argent qui restait était soit assez suffisant pour le payer ou pour rémunérer les musiciens de l'orchestre. Il n'a rien perçu. Il a dit avoir été forcé de faire ainsi car, autrement, ces musiciens n'auraient pas accepté de travailler avec lui s'il avait dû faire à nouveau appel à leurs services.¹⁷¹

Cette anecdote, que rapportent également Wagner Homem et Luiz Roberto Oliveira, est corroborée par un article du 29 octobre 1960. Cet article donne plus de détails relatifs aux dépenses d'Antonio Carlos Jobim et de Vinicius de Moraes.

Les compositeurs Tom Jobim et Vinicius de Moraes, à l'invitation du président JK, ont séjourné à Brasília pour préparer une symphonie pour la nouvelle capitale. Par conséquent, Tom, qui est un professionnel, a annulé tous ses autres engagements professionnels : programmes de télévision, de radio et concerts à Rio et dans plusieurs États. Il est revenu de Brasília et a travaillé pendant tout ce temps en vue de créer la symphonie. Les 120 pages de musique de la partition d'orchestre ont exigé un tel travail

¹⁷⁰ « Quando a notícia foi publicada, surgiram estranhamente rumores de setores direitistas da política de que Oscar Niemeyer, membro destacado do Partido Comunista Brasileiro, e o esquerdista Vinicius de Moraes estariam preparando um “espetáculo comunista”, cuja mensagem principal seria a de que Brasília pertence aos seus verdadeiros construtores, os candangos, os trabalhadores ». *Ibid.*

¹⁷¹ Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 106.

d'écriture que Tom s'est fait de callosités sur les doigts. Maintenant, tout est prêt, y compris les répétitions du chœur. Mais l'argent n'est pas arrivé, ce qui a inquiété Tom Jobim, qui a dû dépenser ses réserves financières pour se maintenir à flot pendant qu'il travaillait sur la musique. La Novacap qui devait payer la commande dit manquer de fonds, bien que les amis des deux artistes aient fait tout leur possible pour résoudre le problème. Les pertes du duo Tom-Vinicius sont assez importantes.¹⁷²

L'enregistrement a lieu en novembre 1960 et si les comptes rendus ne font pas preuve d'un enthousiasme aussi débordant que pour l'annonce de la commande de la symphonie ou le voyage des collaborateurs à Brasília, ils témoignent d'un respect indéniable pour le talent et la maîtrise artistique de Jobim. Dans le studio d'enregistrement, le compositeur dirige l'orchestre symphonique et le chœur, et son ami et mentor Radamés Gnattali, qui approuve l'œuvre de son disciple, tient la partie de piano. Comme le décrit Sérgio Cabral :

L'enregistrement a été réalisé en novembre 1960, dans le studio Columbia à Rio de Janeiro. Ce fut une autre journée éprouvante pour Tom Jobim, car il a été chargé de diriger l'orchestre symphonique, en plus du chœur préparé par Roberto de Regina (avec la participation du groupe *Os Cariocas* et de la chanteuse Elizeth Cardoso) et de Vinicius de Moraes, récitant pour le texte de la *Sinfonia*. Bien sûr, Radamés Gnattali a été convoqué pour jouer le piano durant l'enregistrement, dont le succès est dû en grande partie au bon travail de l'ingénieur de son Sergio Lara, vu que les musiciens et les membres de la chorale ont eu du mal à trouver de l'espace dans le studio. Radamés a bien aimé le travail de Tom.¹⁷³

¹⁷² « Os compositores Tom Jobim e Vinicius de Moraes a convite do presidente J.K. passaram uma temporada em Brasília preparando uma sinfonia para a nova Capital. Para isso Tom, que é profissional, largou todos seus compromissos: programas de televisão, rádio e “show” no Rio e em vários Estados. Voltaram de Brasília e trabalharam todo esse tempo na realização da sinfonia. Tom chegou a ficar com calo nos dedos para escrever 120 páginas de música na orquestração da peça. Agora está tudo pronto, inclusive coro ensaiado. Só que o dinheiro não saiu, o que tem preocupado muito Tom Jobim que gastou suas reservas para manter-se durante o tempo que trabalhou na música. A Novacap que deveria pagar a encomenda alega não ter verba, apesar dos amigos dos dois compositores terem feito o possível para solucionar o problema. O prejuízo da dupla Tom-Vinicius é grande ». Auteur inconnu, « Os compositores Tom Jobim e Vinicius de Moraes a convite do presidente J.K. », *source inconnue*, 29 octobre 1960, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9069>.

¹⁷³ « A gravação foi feita em novembro de 1960, no estúdio da Columbia, no Rio de Janeiro. Foi outro dia de grande tensão para Tom Jobim, pois coube a ele a regência de uma orquestra sinfônica, além do coral dirigido por Roberto de Regina (e que teve a participação do conjunto Os Cariocas e da cantora Elizeth Cardoso) e da presença de Vinicius de Moraes recitando o texto que escrevera para a Sinfonia. É claro que Radamés Gnattali foi convocado para tocar piano na gravação, cujo êxito se deveu em boa parte ao belo trabalho do engenheiro de som Sérgio Lara, pois os músicos e os integrantes do coral tiveram muita dificuldade para encontrar espaço no estúdio. Radamés gostou muito do trabalho de Tom ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 139.

À la fin du travail et avant de lancer le long jeu, les collaborateurs ont convié un public choisi d'amis, de journalistes et de personnalités publiques de Rio de Janeiro à une séance d'écoute de la bande d'enregistrement. Suite à cette audition, le critique Zito Batista Filho rédige un vibrant éloge de l'œuvre :

Brasília — Sinfonia da Alvorada, que nous avons eu le privilège d'entendre il y a quelques jours, encore sur bande magnétique, dans les studios de Columbia, est une œuvre qui est là pour rester. On y retrouve l'anxiété fébrile d'une grande aventure, la nervosité d'un temps pionnier, mais il y a aussi une vision plus grande, un panorama de l'histoire chanté par des chœurs calmes et solennels qui survolent le temps en esquissant le visage de la Patrie, dans la contemplation respectueuse des origines et dans la louange confiante envers les générations à venir.¹⁷⁴

L'article poursuit avec une présentation rapide des caractéristiques de chaque mouvement, puis, avant de conclure par des éloges aux musiciens, aux membres du chœur et à l'équipe technique, il explique que « *Brasília — Sinfonia da Alvorada* est une œuvre sérieuse, importante [...] ». En février 1961, le long jeu contenant les cinq mouvements de *Brasília — Sinfonia da Alvorada* est lancé sous l'étiquette Columbia Records. Sur la couverture de l'album, un texte d'Antonio Carlos Jobim explique les lignes directrices qui ont guidé la composition de l'œuvre.¹⁷⁵

Malgré l'article de journal célébrant la séance d'écoute de la symphonie, vantant la beauté de l'œuvre et le génie de Jobim, l'album passe inaperçu auprès du grand public et se vend peu. Il s'avère qu'en janvier 1961, l'ère Kubitschek est arrivée à son terme. Comme la constitution de 1946 proscrit le cumul de mandats présidentiels successifs, Kubitschek quitte ses fonctions et, résultat en partie des importantes dépenses de son gouvernement, le pays tombe

¹⁷⁴ « Brasília – Sinfonida da Alvorada, que tivemos o privilegio de ouvir há poucos dias, ainda em fita, nos estúdios da Columbia, é uma obra que veio pra ficar. Há nela toda a angústia febricitante de uma grande aventura, há o nervosismo de uma época pioneira, mas há também uma visão maior, um panorama da História em corais tranquilos e solenes que alinhavam o tempo desenhando a face da Pátria, na contemplação reverente das origens e no louvor confiante das gerações que virão ». Zito Batista Filho, « O lançamento do ano : Brasília », *O Globo nos discos clássicos*, 1961, Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, consulté en décembre 2016, <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9108>.

¹⁷⁵ Au cinquième chapitre je vais présenter le texte intégral, accompagné de mon analyse.

dans « une grave crise financière ».¹⁷⁶ Dans la nouvelle capitale qu'il a inaugurée neuf mois plus tôt, Kubitschek passe l'écharpe présidentielle à son successeur, Janio Quadros.¹⁷⁷ En 1960, dans une conjoncture économique difficile aggravée par la hausse de l'inflation, l'inévitable débat politique auquel la campagne électorale donne lieu place Brasilia au centre de la controverse. La nouvelle capitale n'apparaît plus tellement comme le symbole de l'essor et de la modernisation du pays et certains adversaires politiques la dénoncent plutôt comme l'« éléphant blanc » responsable de l'inflation de la monnaie nationale. La tension de l'époque est palpable dans un article de 1961.¹⁷⁸ Dans ce texte, Zito Batista Filho félicite Jobim pour sa *Sinfonia*, mais, faisant allusion aux répercussions de l'atmosphère politique sur l'activité artistique, il évoque « l'étape troublante où nous nous trouvons ».

La transition présidentielle, les questions économiques et le climat politique agité de l'après-Kubitschek, ne sont pas favorables à la postérité immédiate de *Brasília — Sinfonia da Alvorada*. Après son enregistrement, la composition est accessible uniquement sur disque et n'est exécutée en public qu'en 1966, lors d'un concert diffusé par la chaîne de télévision Excelsior, donné par l'Orchestre Philharmonique de São Paulo sous la direction de Simon Blech.¹⁷⁹ L'évènement passe presque inaperçu auprès du grand public et de la presse, où l'on ne trouve que quelques brefs commentaires sur des détails futiles. La situation politique et sociale du pays avait changé radicalement depuis le coup d'État militaire de 1964, deux ans plus tôt, et l'esthétique artistique de l'époque réclame une expression musicale plus politisée. De nouveaux modèles apparaissent sur la scène musicale nationale, et la prise du pouvoir par le régime militaire entraîne une abondante production de chansons d'opposition et de mouvements artistiques contestataires. La bossa nova est reléguée à l'arrière-plan, absorbée par un répertoire plus vaste désigné par l'abréviation MPB (musique populaire brésilienne), le temps des chansons

¹⁷⁶ Voir le chapitre « O semeador de vento » pour en savoir plus sur la situation brésilienne dans la dernière année de la gestion Kubitschek. Schwarcz et Starling, *Brasil*, 428-33.

¹⁷⁷ Quadros est le dernier président démocratiquement élu avant le fatidique coup d'État du premier avril 1964. Ensuite, les militaires vont rester au pouvoir pendant 21 ans, jusqu'à l'élection indirecte de Tancredo Neves, en 1985. Il faut encore attendre jusqu'en 1989 pour que le pays soit à nouveau gouverné par un président élu par le vote populaire.

¹⁷⁸ Batista Filho, « O lançamento do ano : Brasília », *O Globo nos discos clássicos*.

¹⁷⁹ Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 141.

qui glorifient l'amour, le sourire et la fleur est passé de mode.¹⁸⁰ Ainsi, sorti du contexte qui a l'avu naître et entourée des blessures infligées par le coup d'État militaire, la *Sinfonia da Alvorada* de Jobim et Moraes ne peut plus aspirer au statut emblématique que lui conférait la construction de la nouvelle capitale. Maintenant, Brasilia est devenu synonyme de répression totalitaire.

Cependant, en 1967, lors d'un voyage aux États-Unis pour enregistrer une émission de télévision animée par Frank Sinatra, Antonio Carlos Jobim apporte dans ses bagages le long jeu de sa symphonie. Il espère susciter de l'intérêt pour un enregistrement de ses œuvres classiques, mais ce projet reste sans suites. À ce propos, Sergio Cabral dit :

Quant à la *Sinfonia de Brasília*, il espérait ardemment l'enregistrer aux États-Unis, car le responsable du secteur classique de RCA Victor — le fameux label rouge — s'était montré fortement intéressé à lancer la symphonie et à enregistrer un album avec les musiques de chambre de Jobim interprétées par une chanteuse américaine d'opéra. Mais aucun des deux projets ne s'est réalisé.¹⁸¹

En 1986, 26 ans après sa composition, la symphonie reçoit finalement une prestation publique à la *Praça dos Três Poderes*, sous la direction d'Alceu Bocchino, avec, à nouveau, Radamés Gnattali au piano. La narration des textes de Vinicius de Moraes, décédé plus tôt en juillet 1980, est assurée conjointement par Suzana Moraes, la fille du poète, et par Antonio Carlos Jobim. Helena Jobim dit que, lors du concert, son frère s'est vu décerner le titre de Grand commandeur des Arts et des Lettres de France :

Et plus tard, en 1985, [Jobim] reçoit de nombreuses consécration. Sa « Brasília – Sinfonia da Alvorada », écrite avec Vinicius de Moraes, a été jouée à la *Praça dos Três Poderes* à Brasilia, avec son grand ami Radamés au piano et son autre maître, Alceu Bocchino, à la direction. À ce moment, il obtient du gouvernement français le titre de

¹⁸⁰ « L'amour, le sourire et la fleur » est le titre d'un long jeu de João Gilberto sorti au Brésil en 1960 sur l'étiquette Odeon. Un an plus tard, ce disque va révéler Antonio Carlos Jobim et la bossa nova aux États-Unis.

¹⁸¹ « Quanto à Sinfonia de Brasília, ele tinha muita esperança de que fosse gravada nos Estados Unidos, pois o responsável pelo setor clássico da RCA Victor - os famosos discos de selo vermelho - havia manifestado grande interesse em lançar a Sinfonia e de gravar um disco com as canções de câmara de Jobim cantadas por uma cantora lírica norte-americana. Não lançou nem uma coisa nem outra. » Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 231.

Grand commandeur des Arts et des Lettres par le ministre de la Culture de la France, Jack Lang.¹⁸²

Ce concert avait été programmé pour le 21 avril 1985, lors de la célébration du vingt-cinquième anniversaire de Brasilia. Cependant, le jour même fixé pour cette prestation, Tancredo Neves, le président en exercice, meurt et le concert est à nouveau reporté, cette fois à la date du 7 septembre 1986. Bien qu'en 1985 le Brésil soit redevenu une démocratie, la présentation de *Sinfonia da Alvorada*, qui a lieu un an plus tard, ne suscite pas grand intérêt. Engourdi par la longue période d'obscurité vécue sous le joug des militaires, le pays est désorienté. Lorsque l'œuvre est donnée à la *Praça dos Três Poderes*, la bossa nova n'est plus une nouveauté et Antonio Carlos Jobim est presque sexagénaire. Malgré tout le prestige dont jouit le compositeur, 20 ans séparent cet événement de sa première diffusion publique, lors du concert transmis par la chaîne de télévision Excelsior en 1966. D'après mes recherches, il faut attendre 2002 avant que l'œuvre soit présentée une troisième fois en public, par l'Orchestre Symphonique de l'État de São Paulo (OSESP) dirigé par Roberto Minczuk. Cette prestation donne lieu au deuxième enregistrement de l'œuvre, sur le CD intitulé *Jobim Sinfônico*.¹⁸³ Il ne s'agit pas d'une prestation intégrale, car le chœur du cinquième mouvement a été supprimé.¹⁸⁴

¹⁸² Jobim, *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*, 221.

¹⁸³ Minczuk et OSESP, *Jobim Sinfônico*.

¹⁸⁴ Aussi l'album *Urubu*, sorti en 1967, incluait une prestation isolée du deuxième mouvement, « O Homem ».

Chapitre V

5 L'analyse de *Brasília – Sinfonia da Alvorada*

5.1 Les principes de l'analyse de la symphonie

Sinfonia da Alvorada est considérée comme une œuvre programmatique étant donné qu'Antonio Carlos Jobim a composé la musique à partir d'un plan préalable. Le long jeu (LP) qui a été enregistré en novembre 1960 contient son argument littéraire, c'est-à-dire, un texte qui expose les grandes lignes qui l'ont guidé dans la composition de l'œuvre. Cacá Machado observe que cette composition suit la forme employée par la tradition classique :

Comme dans les poèmes symphoniques du XIX^e siècle, de Berlioz, Liszt et plus tard Richard Strauss, la *Sinfonia da Alvorada* est une œuvre programmatique, c'est-à-dire qu'elle est destinée à décrire musicalement une situation narrative.¹⁸⁵

En outre, l'œuvre est écrite en collaboration avec le poète Vinicius de Moraes. La musique et le texte décrivent tous deux l'épopée de la construction de la nouvelle capitale dans le plateau central du Brésil, allant d'une présentation de la terre vierge où a été construite la ville, jusqu'aux louanges en l'honneur à Brasilia. L'œuvre est formée des cinq mouvements suivants : « *O planalto deserto* » (« Le plateau désertique »), « *O homem* » (« L'homme »), « *A chegada dos candangos* » (« L'arrivée des travailleurs »), « *O trabalho e a construção* » (« Le travail et la construction »), « *Coral* » (« Chorale »). La partition de chacun d'eux est suivie du texte portant le titre du mouvement qui le précède. Dans le long jeu, la trame orchestrale est accompagnée par la récitation assurée par le poète lui-même. Cependant, le texte du dernier mouvement, *Coral*, n'est pas déclamé, mais plutôt chanté par le chœur.

Mon analyse part de la partition de Jobim et du texte de Moraes, et bien que ma discussion s'attarde à la structure musicale, mes observations prennent également en compte la

¹⁸⁵ « Como nos poemas sinfônicos do século 19, de Berlioz, Liszt e mais tarde Richard Strauss, a Sinfonia da Alvorada é uma obra programática, isto é, ela pretende descrever musicalmente uma situação narrativa ». Machado, *Tom Jobim*, 39.

partie textuelle afin de mieux comprendre la complémentarité entre les deux dimensions.¹⁸⁶ De plus, au-delà de la simple relation texte-musique, je me suis efforcé de souligner les associations symboliques entre la *Sinfonia da Alvorada* et la géographie du plateau central brésilien et indiquer les liens entre le style de la symphonie et la musique de compositeurs qui l'a influencée, entre le moment historique où elle a été composée et l'idéologie qui dominait à la même époque. Tout cela est présent dans la symphonie, parfois de manière explicite dans la partition de Jobim et dans le texte de Moraes, et parfois de façon sous-jacente. Pour chaque mouvement, j'ai voulu souligner un aspect différent de la partition en décrivant les événements dans l'ordre de leur apparition. La majorité des exemples musicaux sont fournis en réduction pour piano, et la version orchestrale complète a été utilisée seulement dans les rares cas où elle s'avérait indispensable. La réduction pour piano se trouve dans le deuxième volume du *Cancioneiro Jobim*, aux pages 160-184. Pour la partition d'orchestre, j'ai eu accès à une copie numérisée du manuscrit de Jobim que m'a aimablement fournie Clairton Rosado Teixeira.

La musique de certains mouvements fait l'objet d'une analyse plus détaillée pour mieux mettre en lumière les principes de l'écriture Jobim. Parfois j'ai présenté une analyse harmonique à l'aide de chiffres romains sous la portée, mais à d'autres moments, j'ai utilisé une notation abrégée, indiquant seulement les points de départ et d'arrivée d'un processus musical unique. Pour la compréhension de certains passages, plutôt qu'un regard détaillé sur la partition, une approche globale était plus appropriée. À cet effet, j'ai regroupé plusieurs mesures ensemble où se produisait l'événement musical. Dans d'autres circonstances, il était nécessaire d'y aller mesure par mesure, pour mieux démontrer les relations qui s'imposaient. Il y a eu des moments où j'ai voulu décrire les accords par la désignation commune à la musique populaire, tel qu'on peut voir dans le recueil où se trouve la réduction pour piano. À d'autres moments, la nomination de l'accord suffisait pour la compréhension du passage. Finalement, une analyse comparative entre les versions endisquées a été nécessaire pour illustrer certains passages divergents.

¹⁸⁶ Pour l'analyse musicale, j'ai utilisé la partition d'orchestre, manuscrit d'Antonio Carlos Jobim numérisé. Toutefois, pour les exemples j'utiliserai la réduction pour piano.

5.2 Le premier mouvement, « O planalto deserto »

Pour rendre plus claire la relation entre le texte et la partition, je dispose ci-dessous la citation du texte de Jobim utilisée dans description du premier mouvement accompagnée du fragment musical correspondant. Dans le texte de la couverture du long jeu lancé de 1961, Jobim dit du mouvement « O planalto deserto » :

La musique commence avec deux cors français en quintes qui évoquent les « anciennes solitudes », dont nous parle Vinicus de Moraes, et la majesté des champs qui se calmèrent il y a des millénaires. L'esprit de l'endroit domine.

The image shows two systems of musical notation for the beginning of the piece. The first system is marked 'Largo' with a tempo of 54. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of a series of chords and intervals, with a fermata over the final measure. The second system continues the piece, showing a change in time signature to 3/4 and a key signature change to one flat. The notation includes various rhythmic values and a fermata over the final measure.

Exemple 1 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, i, « O planalto deserto », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 160, mes. 1-8.

Deux flutes commentent de façon lyrique les couleurs infinies des aurores et des crépuscules sur un fond harmonique en tremolo.

pímosso 164

9

11

14

17

19

Exemple 2 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, i, « O planalto deserto », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 160-161, mes. 9-19.

Le mystère des faits antérieurs à l'homme sont exposés dans une lumière claire et transparente : « où l'on entendait dans les champs le cri de la perdrix à la fin de la journée, à laquelle répondait le piaulement mélancolique du jaó ». Parfois, au bord de l'eau, apparait la végétation formée par des branches et des lianes.

pio de perdiz *pp* pio de perdiz

21
gliss.
gliss.

27
gliss.
gliss.
gliss.

31
gliss.

34

pio de perdiz *pp*

36

pio de perdiz pio de jaó pio de jaó

39

Detailed description: This image shows a piano score for Jobim's 'Sinfonia da Alvorada', specifically the 'O planalto deserto' section. The score is written in 7/8 time and consists of seven systems of music. The first system (measures 19-20) is marked 'pio de perdiz' and features a melodic line in the right hand with a 'pp' dynamic. The second system (measures 21-22) continues the 'pio de perdiz' melody with 'gliss.' markings. The third system (measures 23-26) shows a more complex texture with 'gliss.' markings. The fourth system (measures 27-30) features a melodic line with triplets and 'gliss.' markings. The fifth system (measures 31-33) continues with triplets and 'gliss.' markings. The sixth system (measures 34-35) is marked 'pio de perdiz' and features a melodic line with triplets. The seventh system (measures 36-43) is marked 'pio de jaó' and features a melodic line with triplets and 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and glissando markings.

Exemple 3 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, i, « O planalto deserto », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 161-162, mes. 19-43.

Le timbre de l'orchestre s'assombrit. L'horizon infini se remplit des couleurs du crépuscule et on entend à nouveau le thème du Plateau.¹⁸⁷



Exemple 4 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, i, « O planalto deserto », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 162, mes. 44-48.

Dans le long jeu de 1961, la musique est introduite par la voix de Moraes qui annonce « Au commencement était le néant ».¹⁸⁸ Cette phrase donne un caractère d'ouverture au mouvement, avec cette gravité mystique qui paraphrase le prologue de l'Évangile selon saint Jean, « Au commencement était le Verbe ». La musique contient aussi les caractéristiques d'une introduction solennelle, marquée *Largo* dans la partition.¹⁸⁹ L'organisation temporelle oscille entre des mètres ternaire et binaire (3/4 et 4/4), cependant, la sensation rythmique est en grande partie effacée, tant par la lenteur du tempo que par le rythme peu différencié du matériau musical. La mélodie et sa doublure à la quinte inférieure (mes. 1-8, jouées par deux cors français) et l'accompagnement qui la soutient également en quintes parallèles (mes. 4-8, joué par

¹⁸⁷ « A música começa com duas trompas em quintas que evocam as 'antigas solidões sem mágoa', de que nos fala Vinicius de Moraes, e a majestade dos campos sem arestas que há milênios se arquitetara. O espírito do lugar prevalece. Duas flautas comentam líricamente as infinitas cores das auroras e dos poentes, sobre um fundo harmônico de cordas em trêmulo. O mistério das coisas anteriores ao homem é exposto numa luz clara e transparente. 'Onde se ouvia nos campos gerais do fim do dia o grito da perdiz, a quem respondia o pio melancólico do jaó'. Às vezes, à beira d'água, surge a trama vegetal dos galhos e lianas. O timbre da orquestra escureve. O infinito horizonte se enche de cores do crepúsculo e se escuta mais uma vez o tema do planalto ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 140.

¹⁸⁸ Dans le manuscrit d'Antonio Carlos Jobim et dans la réduction pour piano du deuxième volume du *Cancioneiro Jobim*, nous ne trouvons aucune indication qui nous fait croire que le texte de Vinicius de Moraes doit être annoncé avant l'exécution de chaque mouvement. L'enregistrement de l'Orchestre Symphonique de l'État de São Paulo (OESP) ne contient pas non plus la récitation du début du texte de Moraes. Je crois bien que la présence de la première phrase du texte avant le début du premier mouvement est due à une convention entre Jobim et Moraes lors de l'enregistrement du long jeu.

¹⁸⁹ L'indication de tempo *Largo* q=54 est présente seulement dans la réduction pour piano du deuxième volume du *Cancioneiro Jobim*. Cette précision n'est pas notée dans le manuscrit d'Antonio Carlos Jobim. Toutefois, dans le prologue du *Cancioneiro Jobim* nous pouvons lire que les musiques ont été révisées par le compositeur, donc, probablement une précision ajoutée a posteriori.

des trombones), suspend la pulsation et divise le thème initial de « O planalto deserto » en deux phrases musicales de quatre mesures chacune. Ces huit premières mesures adoptent un pôle de *si* bémol, clairement établi aux mes. 1, 4 et 8, et l'organisation des hauteurs est dominée par le mode phrygien avec quelques touches d'éolien (en raison de l'utilisation ponctuelle du *do* bécarré aux mes. 2, 4 et 8). Avant la conclusion de la deuxième phrase qui revient au mode phrygien, le dernier accord de *si* bémol est précédé par un accord de *si* majeur, lequel démarre un mouvement mélodique et harmonique ascendant. Cet accord de *si* majeur, ainsi que le mouvement ascendant, produisent chez l'auditeur la sensation que le dernier accord de *si* bémol est en mode majeur, contrairement à la caractéristique mineure du mode phrygien. Cependant, l'absence de la tierce ne nous permet pas de désigner précisément le mode de l'accord. L'absence de tierce dans les accords, l'harmonisation en quintes parallèles, l'ambiguïté modale communiquent un caractère indécis, flottant aux huit premières mesures, un attribut plus général du premier mouvement dans son entier.

Le contre-thème joué par les flûtes sur un fond des cordes en trémolo est présenté trois fois. Chaque fois que le contre-thème revient, il définit une nouvelle tonalité, séparée d'une tierce du précédent et entrecoupée par une phrase en quarts parallèles exécutée par les hautbois et les cordes. Ce contre-thème, dont l'accord de départ est en *la* majeur, amène le motif jusqu'à sa cadence en *ré* majeur, moment où on entend pour la première fois le cri de la perdrix accompagné de l'effet des harmoniques exécuté par les violons et les violoncelles à la mesure 23. Un nouveau motif commence sur la levée de la mesure 24, introduit par le *glissando* des trombones et suivi par les clarinettes et les altos. À ce motif s'enchaîne le retour du contre-thème, repris exactement comme au début. À partir de ce moment « le timbre de l'orchestre s'obscurcit » et sur un accord exécuté par les cordes dans le registre aigu et ponctué par la harpe, le basson joue une mélodie construite sur une gamme par tons entiers. L'atmosphère impressionniste produite dans cette partie est encore plus accentuée par la présence du sifflet imitant le hululement mélancolique du *Jaó*.¹⁹⁰ Finalement, le thème du plateau est introduit à

¹⁹⁰ Cette partie est jouée par les flûtes et non par le basson dans le long jeu de 1961, contrairement à ce qu'indique la partition. Dans l'enregistrement de l'OSESP cependant, la mélodie est jouée par le basson et les flûtes. Paulo Jobim, réviseur de l'œuvre d'Antonio Carlos Jobim, a participé activement à l'enregistrement du CD *Jobim sinfônico* de l'OSESP. Ainsi, je crois que l'enregistrement de 2002 cherche à corriger la contradiction entre le manuscrit et la première version endisquée en 1961.

nouveau, cette fois-ci avec les trombones et les bassons qui doublent la mélodie des cors français. Le mouvement finit par un accord de *si* bémol phrygien exécuté en *tutti*.

Dans l'ensemble, l'ambiance du premier mouvement, vaporeuse et éthérée mais aussi solennelle, résulte en partie de l'écriture orchestrale. Les parallélismes, les harmoniques et les accords joués dans le registre aigu par les cordes, les variations continues de mode, tout cela participe également à cette atmosphère particulière. Les chants des oiseaux, typiques de la région du plateau central du Brésil, ajoutent une touche de *brésiliennité*, et servent de trame sonore en arrière plan à un événement majeur, la construction de la nouvelle capitale nationale. Comme le mentionne Clairton Rosado, le timbre des cors français entendu au début du mouvement (c'est à dire au tout début de l'œuvre) est communément associé à l'évocation de grands événements épiques ou des temps reculés.¹⁹¹

Le texte destiné à la récitation fait aussi allusion aux racines brésiliennes, du temps des grandes expéditions entreprises par les hommes, qui ont fait l'histoire du pays. Pour accentuer le caractère de genèse apporté par le mouvement « O planalto deserto », Moraes nous parle du paysage du plateau central brésilien, de la terre encore vierge et de toutes ses richesses naturelles. Ce point m'amène aux considérations idéologiques qui entourent la composition de *Brasília – Sinfonia da Alvorada* et que j'ai présenté dans le quatrième chapitre. En effet, la composition porte en elle l'esprit d'une époque, une utopie qui incitait une partie de la population à croire en l'avenir prospère du Brésil. Dans une entrevue donnée en 1970 à Carlos Lacerda, de la revue *Machete*, Jobim avait déclaré :

J'attache une grande importance à la *Sinfonia da Alvorada*. À ce moment-là, dans le temps de Jucelino, beaucoup de gens croyaient que le Brésil allait se développer. Cette chose de [développer le pays à partir de l'intérieur] m'a ému. Tant et si bien que la

¹⁹¹ « Lorsqu'il utilise des cors français, Jobim le fait parce que leur timbre est associé, par exemple, aux temps primitifs ou aux descriptions de contenu épique (très utilisé dans la musique de film) ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 30-31.

symphonie contient le hululement du jaó et de la perdrix. Je crois que cette œuvre porte la griffe, la marque de son temps.¹⁹²

¹⁹² « Considero a Sinfonia da Alvorada muito importante para mim. Naquela época, no tempo de Jucelino, muita gente acreditou que o Brasil iria pra diante. Aquele negócio de sertão mexeu comigo. Tanto é que a Sinfonia tem pios de jaó e perdiz. Creio que essa obra traz o ranço, o maneirismo de uma época - diria Tom Jobim numa entrevista de 1970 concedida a Carlos Lacerda para a revista Manchete ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 138.

5.3 Le deuxième mouvement, « O homem »

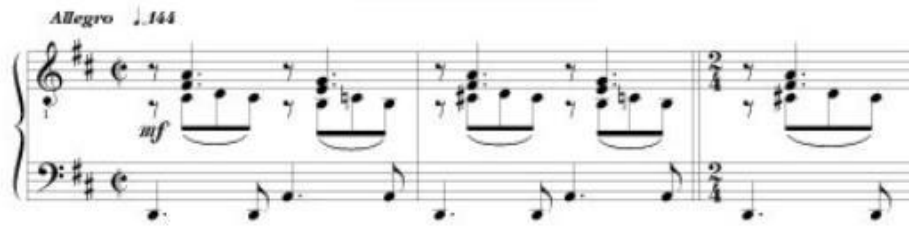
O homem est le seul mouvement de la *Sinfonia* que Jobim enregistre deux fois. À part l'enregistrement de 1961, le compositeur reprend ce mouvement sur le disque *Urubu*, enregistré en 1975 aux États-Unis. À ces deux versions s'ajoute une troisième, enregistrée en 2001 par l'*Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo* (OSESF). Comme dans le premier mouvement, je propose d'analyser la musique de Jobim en lien avec le texte qui l'accompagne.

La deuxième partie aborde l'Homme : son esprit de conquête, sa violence, sa force, ses désirs et ses souffrances, pour atteindre un plateau. Pendant que j'écrivais la musique pour cette partie, l'image suivante s'est formée dans mon esprit : une charrette montant avec peine vers le haut d'une vallée. L'homme incite les animaux. La marche accélère et le chant surgit, auquel la nature répond, calme et dépourvue de désirs. Mais l'homme veut les choses. Son bras fort, sillonné de grosses veines, brandit une lame aiguisée et coupe les branches de cette nature passive.¹⁹³

Le début du deuxième mouvement est constitué de quatre fragments musicaux, identifiés sur les exemples comme motifs, dont le premier nous renvoie à la charrette qui chemine péniblement sur la montagne, métaphore de la marche des pionniers vers l'intérieur du pays, périple repris par les travailleurs venus au plateau central du Brésil pour la construction de la nouvelle capitale. Ce motif, caractérisé par les syncopes produites entre le jeu de la basse et celles des violons, forge le mouvement cadencé d'une marche.

¹⁹³ « A segunda parte aborda o homem: seu espírito de conquista, sua violência, sua força, seus desejos e seu sofrimento para atingir o altiplano. Enquanto escrevia a música desta parte, formou-se em meu espírito a seguinte imagem: uma carroça vai se arrastando penosamente serra acima. O homem instiga os animais. A marcha acelera-se e surge o canto, a que responde a natureza, calma e isenta de desejos. Mas o homem quer as coisas. Seu braço forte, riscado de grossas veias, ergue-se e uma lâmina afiada corta os ramos dessa natureza imparticipante ». *Ibid.*, 140.

Premier motif



Exemple 5 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 163, mes. 1-3.

Le balancement du premier motif est soudainement arrêté par le contraste introduit par le deuxième motif.

Deuxième motif

Musical score for the second motif of 'O homem' by Jobim. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 144. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of 'mf'. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. The score is divided into two systems, with a double bar line and a repeat sign at the end of the first system. An inset shows a close-up of the first few notes of the second motif, which is characterized by a trill in the right hand and a steady bass line.

Exemple 6 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 163, mes. 6-11.

Ce nouveau motif imite les morsures du fouet, caractérisé par un rythme faisant allusion à l'homme qui incite les bêtes. La légèreté de la phrase jouée par les violoncelles et les altos dans les premières mesures du mouvement diverge de la nervosité du trille joué par les violons dans le deuxième motif. Aussi, la régularité des syncopés du premier motif donne lieu aux accents rythmiques irréguliers joués par l'orchestre.

PREMIER MOTIF

DEUXIÈME MOTIF

Exemple 7 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 163, Premier Motif : mes. 1-2, Deuxième Motif : mes. 7-9.

En opposition à la clarté sonore du premier motif, dont la netteté harmonique se fait sentir entre les accords de *ré* majeur et *la* mineur, le deuxième contient une sonorité violente, formulée par deux constructions d'accords où la présence du triton résonne agressivement.

Exemple 8 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 163, mes. 5-6.

Comme l'avait remarqué Clairton Rosado, l'écriture employée par Jobim, dont l'imprécision des accords est volontairement placée en fonction de l'effet rythmique orchestral, est inspirée par Igor Stravinski.

... il absorbe les caractéristiques comparables aux gestes Stravinskien présents dans les deux premières mesures de la « Danse Sacrale » du *Sacre du Printemps* lesquelles, à leur tour, ont trouvé des échos dans la pièce symphonique « Lenda » de 1954¹⁹⁴.

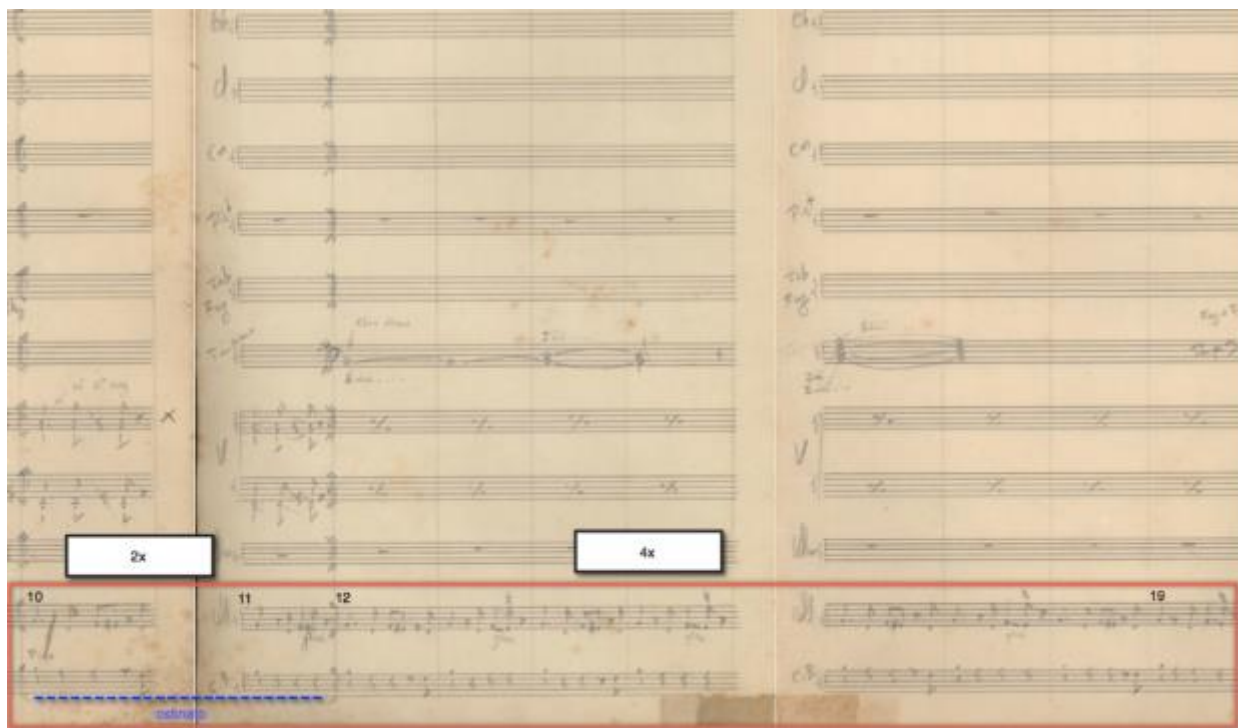
Le troisième motif est caractérisé par l'*ostinato* joué par les basses et les violoncelles, accompagné par le jeu rythmique des altos et des violons.

¹⁹⁴ « Nesta última, ele absorve características a lhe permitirem comparações a gestos Stravinskyanos presentes nos dois primeiros compassos da Sagração da primavera, que, por sua vez, já encontraram ecos na peça sinfônica "Lenda" de 1954 ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 51.

Troisième motif

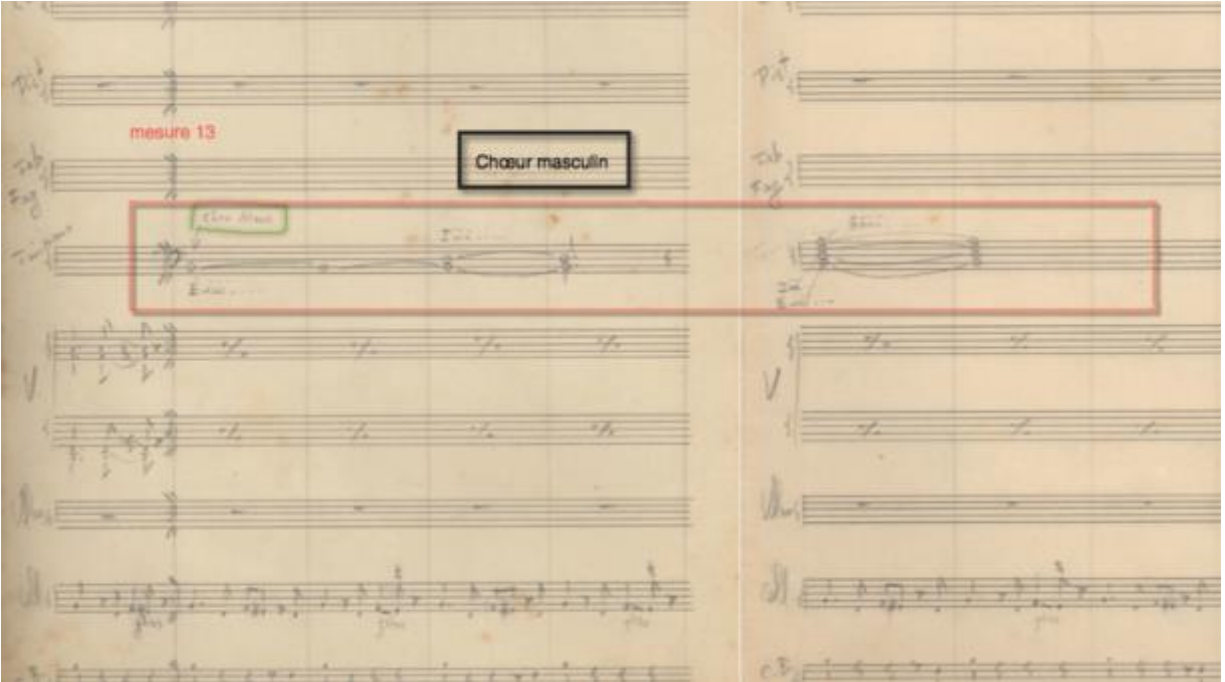
Exemple 9 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 163, mes. 10-13.

Dans cette partie, je souligne la disparité entre les versions enregistrées, la partition et le manuscrit. Dans la version du long jeu de 1961, le *portamento* de la deuxième et quatrième mesure du motif n'est pas exécuté. Or, Jobim dirigeait l'orchestre et on doute que ce détail lui ait échappé. Comme je n'ai pas pu déterminer la raison de l'absence de cette articulation dans le jeu des basses et violoncelles, je me suis penché sur le deuxième enregistrement de 1975 (bande 8 de l'album *Urubu*) et celui de l'OSESP (2002 – avec la participation de Paulo Jobim, réviseur de l'œuvre de son père), où nous pouvons bien entendre l'exécution du *portamento*. Cependant, dans la version de 1961, le groupe *ostinato* qui compose le troisième motif est répété six fois, contrairement à celle de 2002, où nous l'entendons quatre fois. Quant à l'enregistrement de 1975, nous l'entendons seulement une fois, exactement comme écrit dans l'exemple numéro 6. Sur ce point, vu les différences entre les versions endisquées, je n'ai pas pu me servir uniquement de la réduction pour piano pour mener mon analyse. Pour résoudre la question, j'ai examiné le manuscrit d'Antonio Carlos Jobim, où j'ai pu constater que l'*ostinato* doit être répété six fois, dont les deux premières comprennent la barre de répétition de la mesure 10-11, et les quatre autres qui s'enchaînent vont de la mesure 12 jusqu'à 19.



Exemple 10 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. du manuscrit d'Antonio Carlos Jobim, mes. 10-19.

Toutefois, à ce moment, une autre question surgit. Le manuscrit contient des données qui ne figurent ni dans la réduction pour piano ni dans les trois enregistrements de la symphonie. À partir de la mesure 13, nous pouvons voir que Jobim a ajouté un chœur masculin qui, progressivement, chante un accord de *si* demi-diminué (*si — ré — fa — la*).



Exemple 11 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr, du manuscrit d'Antonio Carlos Jobim, mes. 13-18.

Encore une fois, la question de l'absence du chœur reste sans réponse, car dans tous les ouvrages que j'ai consultés, aucun auteur ne relève cette omission. D'après mon analyse, cette partie correspond au « chant » mentionné par son texte : « La marche accélère et **le chant surgit**, auquel la nature répond, calme et dépourvue de désirs ». Par conséquent, je tiens à souligner la nécessité d'établir une édition critique où les différences entre les sources pourraient être confrontées.

Le quatrième motif est caractérisé par la répétition en *ostinato* de la cellule rythmique jouée par les cordes.



Exemple 12 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », répétition en ostinato de la cellule rythmique.

Sur cette cellule se développe la mélodie qui correspond musicalement à la réponse de la nature, « calme et dépourvue de désirs », dont parle Jobim dans son texte.

Dans son ensemble, le quatrième motif est composé d'un thème opposé par les modes mineurs et majeurs.

MINEUR

MAJEUR



Exemple 13 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », motifs mélodiques
« la nature, calme et libre de désirs ».

À son tour, la première partie, en mode mineur, est subdivisée en deux : Elle commence avec le thème exécuté par les violoncelles, sur un fond harmonique joué par les cordes sur les accords de *si* mineur et *do* dièse mineur.

2 - O homem

Quatrième motif

The first system of the musical score shows the right hand (treble clef) playing a rhythmic accompaniment of chords in a minor key. The left hand (bass clef) is silent. The dynamic marking is *p* (piano).

si mineur

The second system shows the right hand continuing the rhythmic accompaniment. The left hand (bass clef) enters with a melodic line consisting of eighth notes, starting on a low note and moving upwards. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

thème

The third system shows the right hand continuing the rhythmic accompaniment. The left hand (bass clef) is silent. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

do# mineur

The fourth system shows the right hand continuing the rhythmic accompaniment. The left hand (bass clef) enters with a melodic line consisting of eighth notes, starting on a low note and moving upwards. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

thème

The fifth system shows the right hand continuing the rhythmic accompaniment. The left hand (bass clef) is silent. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Exemple 14 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 164, mes. 20-33.

Le contre-thème, exécuté deux fois par les violoncelles, entreprend les premières mesures avec la rythmique du thème, mais s'achève sur deux conclusions différentes. La première est ascendante, formée de trois mesures et basée sur l'enchaînement de deux accords mineurs parallèles, *ré* et *mi*. La deuxième conclusion est descendante, formée de quatre mesures et fondée

sur trois accords (*ré* mineur, *si* mineur et *fa* dièse dominant) qui conduisent au retour de la tonalité du thème, en *si* mineur.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Annotations in red indicate the chords: 're mineur' (D minor) and 'mi mineur' (E minor). A blue dashed line runs horizontally across the systems, and a blue rounded rectangle labeled 'contre-thème' is positioned below the first system. The second system shows 're mineur' (D minor) and 'fa# dominant' (F# dominant) chords. The third system shows 'si mineur' (B minor) and 'fa# dominant' (F# dominant) chords. The key signature is one sharp (F#).

Exemple 15 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 164-165, mes. 34-42.

Encore une fois, Jobim fait appel à la tradition classique pour élaborer son idée musicale, car le début du quatrième motif, dont le chant des violoncelles serait la « réponse de la nature calme et libre de désirs », est fortement influencé par le premier mouvement (*Embolada*) de *Bachianas brasileiras n° 1*, de Villa-Lobos.

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. I

for Orchestra of Violoncelli

I INTRODUCTION (EMBOLADA)

SCORE

Heitor Villa-Lobos

Animato (♩ = 100) (1933)

*Celli I & II
1st stand

*Celli III & IV
2nd stand

*Celli V & VI
3rd stand

*Celli VII & VIII
4th stand

Exemple 16 : Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 1*, « Introduction (Embolada) », New York: Associated Music Publishers, 1948, p. 1, mes. 1-14.

Antonio Carlos Jobim a développé son troisième mouvement « O homem » sur les mêmes mécanismes utilisés par Villa-Lobos, où la partie mélodique jouée au grave, sous l'accompagnement, présente une large ligne syncopée, qui débute par un arpège ascendant puis se replie selon une forme en arche, se déploie sur un fond rythmique exécuté en *ostinato*. Tel que nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, la genèse de la musique classique moderne brésilienne se trouve dans l'œuvre de Villa-Lobos, compositeur qui est l'un des plus grands modèles de Jobim. Comme l'avait souligné Cacá Machado :

La présence de Villa-Lobos ne se retrouve pas seulement dans l'orientation esthétique de l'œuvre de Tom Jobim ; musicalement, on peut identifier un certain nombre de références et atmosphères caractéristiques de notre plus grand compositeur classique. À titre d'exemple, nous pouvons citer la longue et mélancolique ligne mélodique du deuxième mouvement, « *O homem* », jouée par les violoncelles sous la crispée division en doubles-croches *ostinati* exécuté par les violons et les altos. Il s'agit d'une procédure de contraste couramment utilisée par Villa-Lobos dans plusieurs de ses morceaux, comme dans « *Introdução (Embolada)* » de la *Bachianas Brasileias n° 1*. Dans ce cas particulier, l'écriture de Tom [Jobim] est un écho presque littéral de la musique de Villa[-Lobos].¹⁹⁵

La partie en mode mineur du quatrième motif s'achève avec la répétition du thème repris par les flûtes et hautbois. La réponse est toujours exécutée par les violoncelles qui jouent un nouveau contre-thème.

¹⁹⁵ « A presença de Villa-Lobos não está somente na orientação estética da obra de Tom Jobim; musicalmente, pode-se identificar uma série de referências e atmosferas características do nosso maior compositor erudito. Como exemplo, pode-se citar a longa e melancólica linha melódica do segundo movimento, "O Homem", tocada pelo violoncelos sob a tensa divisão em semicolcheias mantidas em ostinatos pelos violinos e violas. Trata-se de um procedimento comum de contraste, usado por Villa-Loos em diversas peças, como na "Introdução (Embolada)" das Bachianas Brasileias n°1. Nesse caso em particular, a escrita de Tom ecoa quase que literalmente a música de Villa ». Machado, *Tom Jobim*, 40.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'O homem' by Jobim. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic and melodic foundation with a mix of chords and moving lines. A specific section of the score, starting around measure 63, is highlighted with a purple oval and labeled 'nouveau contre-thème'. This section is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemple 17 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 165-166, mes. 55-62.

Tout ce passage est fortement imprégné par la sonorité du mode mineur, avec l'accord de *si* mineur comme pôle central du mouvement. À partir de la mesure 63 et jusqu'à la mesure 72, on entend le thème en mode majeur, fondé sur le cinquième degré de la gamme de *si* mineur. La présence de la septième de dominante produit davantage la sonorité du mode mixolydien, accentuée par les quatre premières notes du thème (*fa* dièse — *la* dièse — *do* dièse — *mi*) qui forment un accord de dominante avant de revenir à la tonalité initiale du mouvement.

The image displays a musical score for a piano piece in D major. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A green dashed box highlights a specific melodic phrase. The second system features a green box labeled 'thème mixolydien' (mixolydian theme) over a melodic line. The third and fourth systems continue the piece, with the melodic line and accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Exemple 18 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 166, mes. 62-73.

Parallèlement, le mode mixolydien annonce le prochain mouvement, *A chegada dos candangos*. Dans la carte sonore de la musique traditionnelle brésilienne, ce mode nous amène à la musique du nord-est du Brésil, région de laquelle de nombreux travailleurs sont venus pour la construction de Brasília. Finalement, après la reprise du quatrième motif, le mouvement se termine sur un accord de *fa* dièse mineur avec sixième et neuvième.

Exemple 19 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, ii, « O homem », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 167, mes. 74-82.

Le texte de Moraes, qui correspond au deuxième mouvement, contient les éléments de la charge utopique de l'ère Kubitschek, éléments qui ont été exposés au quatrième chapitre. Lorsque Moraes situe l'homme dans l'épopée de la construction de Brasília, il parle de façon poétique de la grande marche entreprise par les travailleurs qui se sont déplacés vers le plateau central du pays pour fonder « une ville très blanche et pure ». Cependant, comme je l'avais déjà montré, le trait poétique employé par Moraes est travesti de l'idéal utopique qui a accompagné la construction de la nouvelle capitale, métasynthèse de l'ère Kubitschek.

Oui, c'était l'homme,
 C'était, finalement, et définitivement, l'homme.
 Il était venu pour rester. Il avait dans les yeux
 La force d'une ambition : demeurer, vaincre les solitudes
 Et les horizons, explorer et créer, fonder
 Et bâtir. Ses mains
 N'apportaient pas d'autres armes
 Que celles du travail en paix. Oui,
 C'était finalement l'Homme : le Fondateur. Il portait sur son visage

L'ancienne détermination des *bandeirantes* [pionniers],
Mais l'or et le diamant ne faisaient plus l'objet
De son ambition. Il a fixé calmement le soleil
Obscurci, à illuminer dans sa fuite vers la nuit
Les monstres sombres et les bêtes du crépuscule.
Puis il a regardé les étoiles, à éclairer
Dans l'immense dôme suspendu
Par les colonnes invisibles de l'obscurité.
Oui, c'était l'homme...
Il venait de loin, à travers de nombreuses solitudes,
Lentement, péniblement. Il souffrait encore de la misère
Des routes, du désert larmoyant,
De la fatigue des forêts enchevêtrées
À s'entredévorer dans la lutte souterraine
De ses racines géantes et dans l'unisson
De ses branches enlacées. Mais maintenant
Il venait pour y rester. Ses pieds ont été plantés
Dans la terre rouge de l'*Altiplano*. Son regard
A révélé les grandes extensions sans peine
Dans le cercle infini de l'horizon. Sa poitrine
S'est remplie de l'air frais du *cerrado* [savane]. Oui, il planterait
Dans le désert, une ville très blanche et pure.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Sim, era o Homem, Era finalmente, e definitivamente, o Homem. Viera para ficar. Tinha nos olhos A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões E os horizontes, desbravar e criar, fundar E erguer. Suas mãos Já não traziam outras armas Que as do trabalho em paz. Sim, Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto A antiga determinação dos bandeirantes, Mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto De sua cobiça. Olhou tranqüilo o sol Crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite Os soturnos monstros e feras do poente. Depois mirou as estrelas, a luzirem Na imensa abóbada suspensa Pelas invisíveis colunas da treva. Sim, era o Homem... Vinha de longe, através de muitas solidões, Lenta, pensosamente. Sofria ainda da penúria Dos caminhos, da dolência dos desertos, Do cansaço das matas enredadas A se entredevorarem na luta subterrânea De suas raízes gigantescas e no abraço unísono De seus ramos. Mas agora Viera para ficar. Seus pés plantaram-se Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar Descortinou as grandes extensões sem mágoa No círculo infinito do horizonte. Seu peito Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria No deserto uma cidade muita branca e muito pura... *Ibid.*, 140.

5.4 Le troisième mouvement, « A chegada dos candangos »

Le troisième mouvement est caractérisé par l'*ostinato* rythmique typique du « baião ». Ce genre musical est propre à la région brésilienne du nord-est et dérive d'un mélange de danses européennes, telles que la polka, la mazurka, l'écossaise et le quadrille, avec l'accompagnement des *batuques* africains. De ce mélange, une nouvelle forme de musique et de danse se développe sous le nom de *baião*, dont les premières mentions en tant que rythme et danse populaire datent de 1928. Le *baião* est caractérisé par la cellule rythmique suivante :



Exemple 20 : Cellule rythmique du *baião*.

À partir de 1940, ce rythme devient très répandu dans le pays grâce à la radiodiffusion des musiques de Luiz Gonzaga, alias, *Rei do baião* (Roi du *baião*). En opposition aux boléros et *sambas-canção* sentimentales de l'époque, le *baião* acquiert une aura d'authenticité brésilienne, gaie et légère, exempte de la « contamination des goûts étrangers », et reconnue comme telle par les gens simples.¹⁹⁷ En 1954, Jobim explore déjà l'utilisation de ce style dans son œuvre *Lenda*. Cette composition pour orchestre symphonique et piano intègre déjà le *baião* tant dans sa dimension rythmique que dans sa configuration mélodique et sa modalité harmonique. Cacá Machado accorde une importance particulière à la charge rythmique-mélodique du *baião* comme trait du langage musical jobimien qui imprègne son opus.

¹⁹⁷ Pour une étude plus détaillée des éléments musicaux qui constituent le *baião*, voir l'article d'Almir Côrtes, « Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga », *Per Musi*, n° 29 (juin 2014): 195-208, doi:10.1590/S1517-75992014000100020.

Mais ce qui attire l'attention dans ce morceau c'est le rythme *baião* qui émerge dans le deuxième mouvement. Tom [Jobim] a créé dans cette composition un motif mélodico-rythmique qui l'accompagnera tout au long de son œuvre, de manière récurrente et avec diverses inflexions - parfois symphoniques, parfois chambristes et populaires. Nous observons l'essence de ce motif dans le mouvement de « *A chegada dos candangos* » de la *Sinfonia da Alvorada* (1960) ou dans les chansons « *Matita Perê* » (1973), « *O Boto* » (1975), « *Quebra Pedra/Stone Flower* » (1982), dans une partie de « *Gabriela* » (1983) et dans « *Pato Preto* » (1989).¹⁹⁸

L'utilisation du rythme *baião* par Jobim s'explique de différentes manières, dont l'une s'inscrit en continuité avec la pensée moderniste brésilienne définie par Mario de Andrade. Ainsi, l'utilisation de ce rythme typiquement brésilien serait alors une façon d'échapper aux formes de danses communes à la tradition classique :

« Si vous êtes médiocre, faites de la musique brésilienne ; si vous êtes plus ou moins bon, faites de la musique brésilienne ; et si vous êtes un génie, faites de la musique brésilienne. Parce qu'à l'étranger il y a plein de grands musiciens ». ¹⁹⁹

De plus, la cellule rythmique du *baião* traditionnel est associée au mode mixolydien, représentatif de la région du nord-est. Comme nous pouvons le voir dans la chanson ci-dessous, *Asa Branca* (*Ailes blanches*), le mode mixolydien, couramment utilisé à la fin d'une mélodie, est incorporé à la composition de Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira.²⁰⁰ L'utilisation du mode mixolydien dans le quatrième mouvement de la *Sinfonia* rejoint l'esprit du texte de Jobim et de Moraes.

¹⁹⁸ « Mas o que mais chama atenção nessa peça é o ritmo de baião que aflora no segundo movimento. Ai Tom criou um motivo rítmico-melódico que o acompanharia ao longo de toda sua obra, de modo recorrente e com diversas inflexões - ora sinfônica, ora camerística/popular. Nós observamos a essência desse motivo no movimento da "Chegada dos Candangos" da Sinfonia da Alvorada (1960) ou nas canções "Matita Perê" (1973), "O Boto" (1975), "Quebra-Pedra/Stone Flower" (1982), em parte de "Gabriela" (1983) e em "Pato Preto" (1989) ». Machado, *Tom Jobim*, 40.

¹⁹⁹ Voir le deuxième chapitre (p. 34).

²⁰⁰ *Asa Branca* est une chanson du répertoire traditionnel brésilien emblématique de la région Nord-est du Brésil.

ASA BRANCA

Motif Mixolydien
Typique du baião

Exemple 21 : Luiz Gonzaga & Humberto Teixeira, *Asa Branca*.

Le texte de Jobim publié sur la couverture du long jeu explique:

Dans la troisième partie, les pionniers modernes reprennent le travail des vieux explorateurs. Le projet de la nouvelle capitale est planifié et devient nécessaire, afin d'accomplir la « gigantesque tâche », évoquer « toutes les forces vives de la nation ». « L'arrivée des *Candangos* » raconte l'arrivée de ces hommes aux yeux bridés et aux pommettes proéminentes ; des hommes qui dans toute leur pauvreté trouvèrent tout de même une façon de rire et de chanter. Des hommes sans lesquels Brasília n'existerait pas.²⁰¹

La description des « hommes aux yeux bridés et aux pommettes proéminentes » fait allusion aux habitants du nord et nord-est du Brésil, peuple d'afro-brésiliens et de métis de la région la plus pauvre du pays où dominent les caractéristiques physiques des Amérindiens. Ce sont eux qui fournissent la main-d'œuvre principale pour la construction de Brasília. Ainsi, le mouvement *A chegada dos candangos* porte musicalement les spécificités mélodiques de leur

²⁰¹ « Na terceira parte, os modernos pioneiros retomam o trabalho dos velhos bandeirantes. O projeto da nova capital é planejado e torna-se necessário, para levar a efeito 'a gigantesta tarefa', convocar 'todas as forças vivas da nação'. A chegada dos candangos conta a vinda desses homens de olhos puxados e zigomas salientes, homens que em toda a sua pobreza ainda encontram jeito de rir e cantar. Homens sem os quais Brasília não existiria. » Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 140.

région, symbolisées par l'emploi du mode mixolydien. En intégrant les rythmes *baião* dans la symphonie, Jobim souligne la contribution des descendants des peuples indigènes et des esclaves à l'histoire du pays. Dans une perspective plus générale, l'utilisation du *baião* dans une composition classique commandée par le président du Brésil reconnaît d'une part la contribution d'habitants des régions périphériques du pays dans la construction civile, mais d'autre part, et surtout, elle les associe à l'avenir du pays. Comme je l'ai argumenté plus tôt, l'édification de Brasilia symbolise la renaissance du Brésil, l'utopie de l'ère Kubitschek. La symbolique musicale reflète ici l'idéal d'intégration nationale qui motive la construction de la nouvelle capitale.

Le troisième mouvement est divisé en trois sections : *Introduction* – *A* – *B*. L'introduction commence avec le rythme *baião* en ostinato joué crescendo. Il est d'abord exposé par les timbales auxquelles s'ajoutent graduellement les violoncelles et les contrebasses, suivis des trombones et du basson.

Introduction

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bass clef line contains a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, which is highlighted with a red box and labeled 'cellule rythmique baião'. The top staff of the first system is mostly empty, with some notes appearing in the second system. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 2/4.

Exemple 22 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 168, mes. 1-12.

Avant l'arrivée du thème principal, deux courtes lignes mélodiques se développent, entrecoupées par un accord de dominante de *ré* aux cordes. La première, une gamme chromatique descendante (encadrée aux mes. 13-15 de l'exemple 23) est jouée par les flûtes en tierce parallèles. La seconde, un autre trait descendant constitué cette fois-ci de quarts parallèles

(encadré aux mes. 19-22), est exécutée par les flûtes et les hautbois, en terminant par l'ajout des cors français.

Introduction

The image displays a musical score for the introduction of a piece. It consists of two systems of music. The first system, labeled 'Introduction', shows a piano accompaniment. The treble clef part has a red box around measures 19-22, with the word 'flutes' written below it. A blue oval highlights a chord in the treble clef at measure 22, labeled 'D7(b9 #11)'. The bass clef part has a steady eighth-note rhythm. The second system shows the piano part continuing, with a blue box around measures 25-29 in the treble clef, labeled 'flutes et hautbois'. The bass clef part continues with the same eighth-note rhythm.

Exemple 23 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 168, mes. 13-24.

La partie *A* commence par la présentation du thème, partagé en deux (aux mes. 25-29 et 30-34 de l'exemple 24). La deuxième partie du thème fait entendre le mode mixolydien caractéristique de la musique du nord-est. L'exposition du thème est doublée par les hautbois et le cor anglais et le motif en mode mixolydien est joué par les bassons. Les cordes soutiennent le rythme *baião* qui contient la même cellule rythmique que l'introduction. La deuxième fois, les flûtes s'ajoutent dans la première partie du thème, et les altos dans la deuxième.

Partie A

Thème

motif mixolydien

Exemple 24 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 169, mes. 25-34.

Les dernières mesures de l'exposition du thème sont présentées dans un mode différent où domine la couleur phrygienne (mes. 37-40 sur l'exemple 25), ajoutant une variation mélodique passagère qui efface le mode mixolydien. L'orchestration est aussi modifiée par une ligne mélodique chromatique descendante exécutée par les altos et ponctuée à la fin par le jeu des octaves des cuivres. (Comme je l'ai mentionné, Jobim était reconnu pour son inventivité et sa maîtrise de l'écriture orchestrale, donc qu'il mettait à profit aussi bien dans la musique populaire que dans le domaine classique.)

Partie A

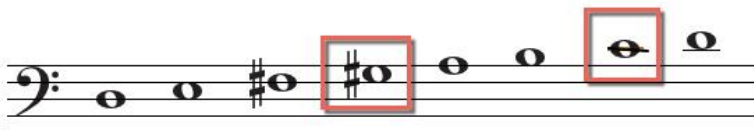
Thème en mode mineur

Exemple 25 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 169, mes. 35-40.

Le thème est suivi d'un contre-thème écrit dans le mode acoustique, marqué par le quatrième degré haussé (ici, *sol* dièse), caractéristique du lydien, et le septième degré abaissé

(ici, *do* bécarré), caractéristique du mixolydien (d'ailleurs, la théorie jazz désigne ce mode comme le « lydien dominant »). Le mode lydien fait aussi partie de l'univers sonore de la musique du nord-est.

Ré Lydien dominant ou mode acoustique



Exemple 26 : Gamme acoustique en ré.

Après sa présentation en *ré* lydien dominant, aussi appelé *ré* acoustique (mes. 41-50, voir l'exemple 27), le contre-thème est repris dans le mode de *si* bémol lydien (mes. 51-54).

Partie A

notes caractéristiques du mode Lydien dominant

note caractéristique du mode Lydien

Exemple 27 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 169, mes. 41-54.

La version lydienne du contre-thème (mes. 51-54) est jouée par les flûtes et les hautbois et doublée à la tierce par les clarinettes. Cette sonorité évoque celle des *pífaros*, flûtes primitives utilisées dans la musique traditionnelle du nord-est brésilien. L'appropriation des sonorités et du matériau folkloriques dans le cadre d'une musique d'avant-garde, déjà pratiquée par Villa-Lobos, est reprise par Jobim dans l'optique vraisemblable de symboliser le Brésil profond.

Comme nous l'avons vu, Jobim utilise un motif mixolydien différent après chaque exposition mélodique du thème et du contre-thème, un peu comme Luiz Gonzaga à la fin de la mélodie principale d'*Asa Branca*. Dans la partie A du mouvement, nous pouvons recenser trois motifs mixolydiens distincts, comme suit :



The image displays three musical staves, each with a label above it in a black box. The first staff is labeled 'Motif mixolydien a' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is labeled 'Motif mixolydien b' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is labeled 'Motif mixolydien c' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Exemple 28 : Trois motifs mixolydiens du mouvement *A chegada dos candangos*.

Le tableau 2 ci-dessous exemplifie la relation entre les mélodies et le motif mixolydien, intercalés depuis l'introduction jusqu'à la fin de la partie A :

Tableau 2 : Distribution des motifs mixolydiens au sein des mesures 1-70 de *A chegada dos candangos*

Mesures 1-24	Mesures 25-27	Mesures 28-29	Mesures 30-32	Mesures 33-34	Mesures 35-40
Introduction	Thème	Motif mixolydien a	Thème	Motif mixolydien a	Thème

Mesures 41-43	Mesures 44-45	Mesures 46-48	Mesures 49-50	Mesures 51-54	Mesures 55-60	Mesures 61-64	Mesures 65-70
Contre-thème	Motif myxolidien b	Contre-thème	Motif myxolidien b	Contre-thème	Motif mixolydien c	Contre-thème	Motif mixolydien c

La partie B conserve la gaieté de la partie précédente et introduit une nouvelle mélodie sur la cellule rythmique du *baião*. Cette atmosphère de joie, légère et festive, représente musicalement la description des « hommes qui, en dépit de leur pauvreté, trouvent encore moyen de rire et chanter », comme décrit par Jobim dans son texte. La nouvelle mélodie est basée sur le mode lydien dominant et sera ornementée ou orchestrée de différentes façons jusqu'à la fin du mouvement. La première présentation de cette mélodie est jouée par les flûtes et les clarinettes, accompagnée par les cordes et les trombones :

Partie B

notes caractéristiques du mode Lydien dominant

nouvelle mélodie

Exemple 29 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 170, mes. 71-78.

La première variation de la mélodie diverge quant à l'orchestration, étant donné qu'elle est variée par les blocs d'accords joués par les trompettes, qui s'ajoutent aux flûtes et aux clarinettes, accompagnées uniquement par les cordes :

Partie B

blocs d'accords

Première variation mélodique

Exemple 30 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 171, mes. 79-86.

La deuxième variation contient une ornementation mélodique jouée par les flûtes et les clarinettes, accompagnée cette fois-ci par les cuivres, les bassons et les *timpani* :

Partie B

deuxième variation mélodique : ornementation

Exemple 31 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 171, mes. 87-94.

Finalement, dans la troisième variation, la mélodie est jouée par les flûtes et les clarinettes et revient à sa simplicité initiale. L'accompagnement se fait uniquement par les cordes en *pizzicato* et les timbales:

The image shows a musical score for 'A chegada dos candangos' by Jobim. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. A black box labeled 'Partie B' is in the top left. A green box labeled 'troisième variation mélodique' is in the top right. A red box labeled 'ornementation' highlights a specific melodic phrase in the second system. Dashed green lines indicate the melodic line across both systems.

Exemple 32 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iii, « A chegada dos candangos », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 171, mes. 95-102.

Concernant les enregistrements, les deux versions endisquées contiennent des divergences quant au nombre de reprises indiquées par la barre de répétition. La version de 1961 présente la nouvelle mélodie seulement quatre fois, sans obéir à la barre de répétition. Dans celle de 2001, la nouvelle mélodie est répétée cinq fois. Cependant, le point de la reprise mélodique est différent de celui indiqué dans la partition.

5.5 Le quatrième mouvement, « O trabalho e a construção »

Le quatrième mouvement, *O trabalho e a construção*, est sans doute le plus dense. Il se démarque des autres par ses forts contrastes, qui opposent de douces lignes mélodiques et un rythme mécanique répété de façon machinale, qui alternent des passages orchestraux et des sections chorales, ainsi que par sa durée, avec ses 10 minutes et 23 secondes de musique, sans compter la narration du texte. Le traitement orchestral et choral fait particulièrement allusion à d'autres compositions de la tradition classique. Contrairement au mouvement précédent, où Jobim fait appel à la sonorité et à la rythmique folklorique brésilienne, dans celui-ci il se rapporte à l'écriture héritée de la tradition de musique savante occidentale, notamment inspirée de Villa-Lobos, Stravinski et Berlioz. Aussi, dans le passage choral, Jobim cite le chant grégorien *Dies Irae* en monodie *a capella*, à la façon liturgique, pour, par après, l'habiller d'une orchestration et d'une harmonisation particulièrement émouvante. Dans son texte de présentation, Jobim explique avoir voulu écarter délibérément les onomatopées musicales : « Nous évitons la musique concrète pour caractériser le travail (le bruit des scies, le son de bois s'entrechoquant, etc.) car cela nous paraît évident. Le travail est vu de manière plus subjective. ».²⁰² Aussi, comparée aux autres mouvements, la division formelle de *O trabalho e a construção* est plus complexe. Clairton Rosado la décrit comme suit :

A – B – C – B – A – B – D – E – F – Codetta²⁰³

Toutefois, le tableau 3 ci-dessous propose une division formelle différente, puisque je considère qu'une nouvelle section, représentée ici par la lettre D, se trouve immédiatement après la partie C. De manière analogue, j'ai été amené à considérer la section des mesures 83-86

²⁰² *Ibid.*, 139.

²⁰³ Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 72.

comme une nouvelle partie, la partie E, en raison du changement de tempo de la mesure 83 (*tranquillo*), signalé par une double barre de mesure, et du changement de caractère de la mélodie descendante. De plus, le matériau du début de la section B est repris à plusieurs reprises avec des variantes, ce qui m'a conduit à différencier entre les parties B, B1, B2 et B3. La lettre B2 désigne le *Larghetto* des mesures 87-90. Par analogie avec le matériau B et ses variantes, A1 désigne le chant qui intervient sur le même motif que la partie A, mais qui adopte un nouveau caractère. La superposition de la mélodie descendante de la partie E sur le motif de la partie B est symbolisée par une nouvelle section B3. La lettre F renvoie à la partie qui comprend tout l'*Allegro più mosso*, entre les mesures 178-219. Cette partie correspond au début de la section F de Rosado. Finalement, j'ai nommé G la partie qui comprend le *canto-chão* et je conserve la désignation *Codetta* pour la section de quatre mesures où on entend le thème de « O planalto deserto ».

Tableau 3 : Division formelle de « O trabalho e a construção »

Découpage Rosado	Découpage Bottas	Mesures
A	A	mes. 1-30
B	B	mes. 31-38
C	C	mes. 39-62
	D	mes. 63-74
D	B1	mes. 75-82
	E	mes. 83-86
	B2	mes. 87-99
A	A1	mes. 100-122
B	B	mes. 123-125
	E	mes. 126-131
	B3	mes. 132-155
E	E	mes. 156-166
	B3	mes. 167-177
F	F	mes. 178-219
	G	mes. 220-260
Codetta	Codetta	mes. 261-264

Les pages suivantes décrivent l'organisation de chacune des parties. Sur la couverture du long jeu, Jobim décrit le début du mouvement qui correspond à la partie A de la façon suivante :

La musique commence avec un fugato qui raconte de début de l'action. L'inexorabilité de l'action est mise en évidence. Le fugato se développe de manière mathématique. La tonique est au centre de tout : les tonalités satellites vont et viennent en montrant leurs couleurs pures, mais tout retourne à l'éblouissante tonique centrale. Il y a un plan de construction et celui-ci est rigoureusement respecté.²⁰⁴

²⁰⁴ « A música começa com um fugato que retrata o início da ação. A sorte está lançada. A inexorabilidade da ação está posta em evidência. O fugato desenvolve-se de maneira matemática. A tônica é o centro de tudo: as tonalidades satélites vão e vêm mostrando duas cores puras, mas tudo reverte à ofuscante tônica central. Há um plano de construção e esse plano é rigorosamente respeitado ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 139.

partie A

Allegro $\text{♩} = 144$ La tonique est le centre de tout

Les tonalités satellites vont et viennent montrant deux couleurs pures

tonalité satellite

tonalité satellite

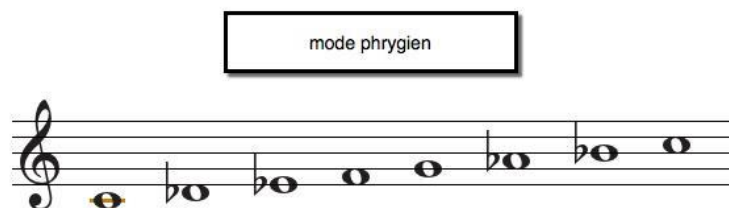
tonalité satellite

... mais elle revient à la tonique centrale fulgurante

cresc. *rit.*

Exemple 33 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 172-173, mes. 1-30.

Le *fugato* du début du mouvement est composé sur le mode phrygien et répété six fois, initialement présentée sur la gamme de *do*, suivi de *sol* et, finalement, *mi* bémol.



Exemple 34 : Gamme phrygienne en *do*.

Clairton Rosado observe que ce *fugato* n'est pas employé dans le sens strict :

Les mesures d'ouverture de la section *A* ont un thème caractéristique d'un *fugato* qui ne se matérialisera pas dans son style strict, car, comme nous le verrons, les voix qui se superposent en contrepoint ne seront pas articulées, mais elles seront plutôt juxtaposées.²⁰⁵

Le thème du *fugato* n'est pas répété également à chaque fois qu'il est présenté. Sans altérer la mélodie, le thème contient un motif-clé basé sur trois formulations rythmiques différentes, dont la note de la fin du thème tombe sur un tempo différent de la mesure. Aussi, il faut souligner que le motif-clé n'est pas écrit dans le mode phrygien, mais plutôt éolien. Dans sa présentation, la fin du motif se trouve sur le premier temps d'une mesure à 2/4. Pour la première variation, le motif termine sur le deuxième temps d'une mesure à 4/4. Finalement, la deuxième variation contient la note finale du motif sur le deuxième temps d'une mesure à 2/4.

²⁰⁵ « Os compassos iniciais da seção A apresentam um tema característico de um fugato que não se concretizará em seu estilo estrito, pois, como veremos, não serão articuladas vozes sobrepostas em contraponto, apenas justapostas ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 72.

partie A

Allegro ♩ 144

1

thème du fugato

mode éolien

motif-clé

2

répétition identique en sol phrygien

3

variation en mi bémol phrygien

motif-clé

4

variation en do phrygien

motif-clé

5

répétition identique au motif 4

6

reprise identique du thème

Exemple 35 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 172-173, mes. 1-30.

Comme nous pouvons le voir dans l'exemple ci-dessus, à la sixième reprise du thème du *fugato*, le chœur est présenté pour la première fois depuis le début de la *Sinfonia*. Contrairement à la divergence entre le manuscrit et la réduction pour piano dans le deuxième mouvement, *O homem*, cette fois-ci les sources sont convergentes quant à la présence du chœur. Dans ce passage, le chœur se fond dans l'orchestration par l'émission d'une note longue (*sol*), à laquelle s'ajoute sa quinte (*do*), renforçant le caractère modal du mouvement mélodique en quarts parallèles joué par les cordes, les bois et doublé par le piano. D'ailleurs, comme nous pouvons voir dans l'exemple suivant, sur chaque présentation du thème du *fugato*, Jobim introduit une nouvelle ligne mélodique jouée parallèlement à l'octave, à la tierce, à la quinte et finalement à la quarte.

partie A

Allegro ♩ 144

1

2 octave parallèle

3 tierce parallèle

4

5 quinte parallèle

6 quarte parallèle

Exemple 36 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 172-173, mes. 1-30.

La partie B commence immédiatement après le *fugato* et correspond au texte de Jobim :

Parfois, le travail cesse pour donner place à la contemplation de l'œuvre déjà faite et trois cors français apparaissent, suggérant la grâce et la légèreté lyrique du *Palácio da Alvorada* devant la « grande plaine apaisante » dont Vinicus nous parle.²⁰⁶

Elle contient une marche mélodique mettant en vedette les cors français et les premiers violons, harmonisés respectivement par les trompettes (en même temps que la présence de notes pédales) et les cordes.²⁰⁷ La marche mélodique a été la façon trouvée par Jobim pour illustrer musicalement les trois cors français qui « apparaissent, suggérant la grâce et la légèreté lyrique du *Palácio da Alvorada* devant la “grande plaine apaisante”... ». Cette marche mélodique sera appelée par Jobim de *thème du Palácio da Alvorada*.

²⁰⁶ « Por vezes o trabalho cessa para dar lugar à contemplação da obra já feita e três trompas aparecem surgindo a graça e a leveza lírica do Palácio da Alvorada diante da grande planície 'ensimesmada' de que nos fala Vinicius de Moraes. Mas o trabalho tem de prosseguir. Sure um ritmo marcato nas vozes masculinas e no piano aqui usado como instrumento de percussão. Depois, os arcos tomam a si o mesmo motivo e, às vezes, eventualmente, se lamentam, como a dizer que nenhum trabalho é feito sem sofrimento. Os instrumentinos e logo os metais retomam o marcato a sugerir o sol de zênite ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 139.

²⁰⁷ Même si le mouvement en question n'est pas basé sur une structure tonale, la terminologie marche mélodique que j'utilise pour décrire l'évènement nous renvoie à l'emploi fait par Luce Beaudet : « Sera considérée comme telle toute reproduction (R) systématique immédiate, à un palier supérieur ou inférieur de l'échelle sonore tonale, d'un modèle (M) correspondant à un ensemble harmonique d'au moins 2 termes (fonctions), doté le plus souvent d'une configuration mélodico-rythmique qui lui est propre », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, URL : <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/marche.htm>, consulté en Octobre 2016.

Partie B

The image shows a musical score for 'Partie B'. It features three distinct sections: 'Modèle' (highlighted in a red box), 'Reproduction 1' (highlighted in a blue box), and 'R 2' (highlighted in a blue box). The score is written for piano and voice, with a treble and bass clef. The 'Modèle' section shows a specific melodic and harmonic pattern. 'Reproduction 1' and 'R 2' show variations of this pattern, with 'R 2' featuring a different rhythmic and harmonic treatment.

Exemple 37 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 173, mes. 31-38.

Comme l'illustre l'exemple 38 ci-dessous, le thème du *Palácio da Alvorada* est basé sur les mêmes notes de la mélodie de plain-chant *Dies Irae*, si prisé des compositeurs classiques comme Berlioz, Liszt ou Rachmaninoff.

partie B

The image shows the beginning of a Gregorian chant melody. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: "Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet saec - lum". The first few notes and lyrics are enclosed in a red box.

The image shows the beginning of a piano accompaniment for the theme of 'Palácio da Alvorada'. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are highlighted in yellow.

Exemple 38 : Comparaison entre le début de la mélodie du chant grégorien *Dies irae, dies illa* et le thème du *Palácio da Alvorada*.

Cette marche mélodique dispose d'un schéma harmonique employé sur le modèle qui est répliqué dans la Reproduction 1. Cependant, la Reproduction 2 contient une rythmique et une harmonisation nouvelles qui conduisent au retour à *mi* bémol mineur, tonalité qui débute la partie C.

Partie B

Partie C

Exemple 39 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 173, mes. 31-42.

Finalement, la mélodie évoquée dans les mesures 36-37 apporte le même motif que les mesures 9-10 du premier mouvement, « O planalto deserto ».

Exemple 40 : Motif de *O planalto deserto* présent dans le quatrième mouvement, *O trabalho e a construção*.

À propos de l'utilisation de la même mélodie dans deux mouvements différents, je rapporterai la phrase musicale à une sorte de contemplation, soit celle décrite textuellement par

Jobim ou encore la contemplation inspirée par les levers et couchers de soleil.²⁰⁸ Dans l'exemple ci-dessous, je confronte les deux textes pour souligner les passages qui nous renvoient à la mélodie employée par Jobim.

Texte de Jobim publié dans la couverture du long jeu

« O planalto deserto »	« O trabalho e a construção »
<p>Deux flutes commentent de façon lyrique les couleurs infinies des aurores et des crépuscules sur un fond harmonique en tremolo.</p>	<p>Parfois, le travail cesse pour donner place à la contemplation de l'œuvre déjà faite et trois cors apparaissent, suggérant la grâce et la légèreté lyrique du <i>Palácio da Alvorada</i> devant la « grande plaine apaisante » dont Vinícius nous parle.</p>

Clairton Rosado observe :

Il y a dans la réalisation de cette phrase une intention descriptive déjà présente à son origine, car, dans le 1^{er} mouvement, cette phrase est insérée dans une section qui, dans son rapport au niveau poétique, a l'intention de décrire les « aurores et crépuscules ». Ici, dans le 4^e mouvement, elle est insérée dans une section destinée à décrire un moment de repos et de contemplation intervenue après une journée de travail, c'est-à-dire, sa présence devient significative dans ce moment de la composition, tant par le sens qu'elle contient que par l'orchestration qui lui est insérée.²⁰⁹

²⁰⁸ *Palácio da Alvorada*, ou dans la traduction française, Palais de l'Aube, est le nom de la résidence officielle du président de la république à Brasília.

²⁰⁹ « Há na realização desta frase uma intenção descritiva já presente em sua origem, pois, no 1º movimento, esta frase é inserida em uma seção que, em sua relação com o nível poético, tem a intenção de descrever "auroras e pontos". Aqui, no 4º movimento, está inserida em uma seção destinada a descrever um momento de repouso e contemplação ocorrido após uma jornada de trabalho, ou seja, torna-se significativa sua presença neste momento da composição pela significação nela contida, mas também pela orquestração que lhe é inserida ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 109.

La partie C débute à la mesure 39 et finit à la mesure 62. Elle est caractérisée par l'emploi de croches dont les accents *marcato* sont volontairement déplacés pour provoquer un rythme irrégulier à la mesure en 4/4. Cette partie est divisée en deux sections harmoniques distinctes, dont la première est établie en *mi* bémol mineur et la deuxième en *do* mineur. Je reprends la description du texte de Jobim pour illustrer les passages qui composent la partie C :

Mais le travail doit continuer. Un rythme *marcato* de voix masculines et de piano apparaît, utilisé ici comme instrument de percussion...

Partie C - Section 1
mi bémol mineur

rythme *marcato* dans les voix masculines et le piano utilisé comme percussion

Exemple 41 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « *O trabalho e a construção* », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 173, mes. 39-42.

Ensuite, les cordes reprennent le même motif et, éventuellement, se plaignent, comme pour dire qu'aucun travail n'est fait sans souffrance...

Partie C - Section 1
mi bémol mineur

les instruments d'archet prennent le même motif

et parfois,

du iu dum du

éventuellement, ils se plaignent..

Exemple 42 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 174, mes. 43-49.

Les *instrumentinos* et ensuite les cuivres reprennent le *marcato*, suggérant le soleil à son zénith...²¹⁰

²¹⁰ « Mas o trabalho tem de prosseguir. Surge um ritmo *marcato* nas vozes masculinas e no piano aqui usado como instrumento de percussão. Depois, os arcos tomam a si o mesmo motivo e, às vezes, eventualmente, se lamentam, como a dizer que nenhum trabalho é feito sem sofrimento. Os instrumentinos e logo os metais retomam o *marcato* a sugerir o sol de zênite ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 139.

Partie C - Section 2
do mineur

Les *instrumentinos* et les cuivres reprennent le *marcato*



Exemple 43 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « *O trabalho e a construção* », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 174-175, mes. 50-62.

Encore une fois, la marche harmonique constitue la structure que compose la partie C, dont le modèle, en *mi* bémol mineur, décrit entre les mesures 43-49, est identique à la reproduction en *do* mineur, entre les mesures 50-56. Sans changer le contenu harmonique existant entre le modèle et la reproduction, l'exception se fait par le motif joué par les basses à la mesure 56. La partie C est entièrement fondée sur la répétition du rythme *marcato* initial et elle

est renforcée par les mesures finales, 57-62, où nous pouvons observer une modification dans les accents sur les croches.

The image shows a musical score for Jobim's 'O trabalho e a construção'. It consists of two systems. The top system shows a single staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes, with accents (>) placed over several notes. The bottom system shows a grand staff (treble and bass clefs) with a similar rhythmic pattern. A red box highlights the first two measures of the bottom system, where the notes are marked with accents (>). A small box in the upper left corner contains the text 'Partie C - mesures 57-62'.

Exemple 44 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 174-175, mes. 57-62.

Enfin, je souligne une observation quant à la partie C, où nous pouvons voir, encore une fois, l'appropriation par Jobim du répertoire classique. L'effet généré par les secondes, exécutées par les violons, et par les accents déplacés, joués de façon à contrarier le rapport naturel entre les temps forts et faibles de la mesure à quatre temps, nous renvoie à l'écriture utilisée par Stravinski au début de la *Danse des adolescentes* et du *Sacre du printemps*. Comme nous pouvons le remarquer dans le fragment ci-dessous, la technique employée par Jobim ressemble beaucoup à celle de Stravinski :

Le sacre du printemps - Danse des adolescentes : Stravinski
mesures 1-7

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
I. II. III. IV (I. II senza sord.)
Cor. V. VI. VII. VIII *sf sempre*
V-ni II *arco (non div.)* *sempre simile*
V-le *tutti* *(non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*
V-c. *tutti* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*
C-b. *tutti* *arco (non div.)* *f* *sempre stacc.*

Exemple 45 : Stravinski, *Le sacre du printemps*, ii, « Danse des adolescentes », Mineola: Dover Publications, 1989, p. 12, mes. 1-7.

C'est à partir de la section suivante que ma division formelle diverge de celle présentée par Clairton Rosado. À mon avis, la section qui se trouve entre les mesures 63-74 constitue une nouvelle partie qui correspond au texte de Jobim, où il nous dit que « De nouveaux thèmes architecturaux apparaissent, entrecoupés par une phrase d'un lyrisme inusité : en effet, le travail est aussi amour et poésie ».²¹¹ Je l'appellerai partie D, en la divisant en trois sections. La première section, mesures 63-67, débute par la mélodie ascendante jouée par les trompettes et accompagnée des cuivres, comme une fanfare. Dans la deuxième section, mesures 68-71, la mélodie est soutenue principalement par les cordes, dans une ligne mélodique descendante. Finalement, la troisième section, mesures 72-74, est caractérisée par la mélodie lyrique des violons, doublée par les flûtes.

²¹¹ « Novos temas arquitetônicos aparecem, cortados por uma frase de inusitado lirismo, pois o trabalho é também amor e poesia ». *Ibid.*

partie D

The image shows a musical score for 'partie D' in three systems. The first system (measures 63-65) is labeled 'Section 1' in a green box. The second system (measures 66-73) is labeled 'Section 2' in a blue box. The third system (measures 74-76) is labeled 'Section 3' in a purple box. The score is in a key signature of two flats (B-flat major) and 3/4 time.

Exemple 46 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 174-175, mes. 63-74.

Le retour à la marche mélodique, que Jobim a qualifiée de Thème du *Palácio da Alvorada*, marque la reprise de la section que je dénomme partie B1. Cependant, comme nous allons le voir, le thème sera modifié. Tout d’abord, la différence se trouve dans la tonalité entre les parties, car la reprise du Thème du *Palácio da Alvorada* est faite en *si* bémol majeur, et non en *mi* bémol majeur.

The image shows two musical examples side-by-side. The left example is labeled 'partie B1 : si bémol mesures 75-76' in a black box. It shows a piano accompaniment in B-flat major (two flats) for measures 75 and 76. The right example is labeled 'partie B : mi bémol mesures 31-32' in a black box. It shows a piano accompaniment in E-flat major (three flats) for measures 31 and 32. Both examples feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Exemple 47 : Différentes tonalités du theme du *Palácio da Alvorada*.

Ensuite, dans la partie B1, le modèle de la marche n'est pas repris tel quel. L'accord de *la* bémol majeur dans la Reproduction 1 se trouve au deuxième renversement et non au premier renversement, comme cela se produit dans la partie B. Cette modification engendre une mélodie que se dirige vers l'aigu et non vers le grave.

partie B1 : Reproduction 1
deuxième renversement
mesures 77-78

partie B : Reproduction 1
premier renversement
mesures 33-34

Exemple 48 : Différentes tonalités du thème du *Palácio da Alvorada*.

Finalement, comme dans la partie B, les dernières notes de la nouvelle partie, mesures 80-81, évoquent le motif du premier mouvement, « O planalto deserto ».

partie B1 : Reproduction 2
Thèmes du *Palácio da Alvorada* superposé
au Thème de *O planalto deserto*
mesures 79-82

partie B : Reproduction 2
Thèmes du *Palácio da Alvorada* superposé au
Thème de *O planalto deserto*
mesures 35-38

Exemple 49 : Superposition du thème du *Palácio da Alvorada* au thème de *O planalto deserto*.

Tous ces changements font allusion au passage décrit dans le texte de Jobim, où les différences existantes que je viens de mentionner sont comprises comme étant les « tonalités satellites » et les « couleurs » dont nous parle Jobim :

Une fois de plus, le Thème du *Palácio da Alvorada* revient et tout est mené vers une conclusion inévitable. Les tonalités satellites montrent à nouveau leurs couleurs, mais la tonique domine tout.²¹²

À la fin de ce bout de texte, Jobim dit : « Les événements prennent un rythme précipité et le travail et la poésie de joignent, main dans la main ».²¹³ J'identifie ce fragment comme étant la mélodie qui débute avec la nouvelle indication de tempo (*tranquillo*) à la mesure 83. Cette partie

²¹² « Volta mais uma vez o tema do Palácio da Alvorada e tudo se encaminha para um desfecho inevitável. As tonalidades satélites mostram novamente as suas cores, mas a tônica domina tudo ». *Ibid.*

²¹³ « Os fatos se precipitam e o trabalho e a poesia dão-se as mãos ». *Ibid.*

E est aussi délimitée par les barres doubles, et sa mélodie descendante sur la gamme de *do* éolien a été reprise par Jobim dans sa chanson « *Canta, canta mais* » (1959), écrite en collaboration avec Vinicius de Moraes.²¹⁴

partie E

Exemple 50 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 174-175, mes. 57-62.

La partie indiquée par la lettre B2 est introduite par la mélodie chantée sous forme de lamentation et suivie du Thème du *Palácio da Alvorada*. Cette partie correspond au passage suivant :

partie B2

Exemple 51 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 176, mes. 87-90.

Le thème se développe avec la répétition de la Reproduction 1, après la présentation du modèle à la tonalité originale, sur une orchestration différente de la partie B. Le volume de

²¹⁴ Cette appropriation renforce l'idée que j'ai énoncée dans la première partie de cette monographie, démontrant que les frontières entre les genres classiques et populaires dans la musique d'Antonio Carlos Jobim sont effacées par une symbiose entre l'écriture de ses chansons et de ses pièces classiques.

l'orchestre s'intensifie et le piano joue deux accords, dans un passage qui conduit vers la reprise du *fugato* en *do* mineur.

partie B2

Modèle R1 R1

Ab7(#11 maj7) Db7(#11 9)

pont vers la reprise de la partie A

Exemple 52 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 176, mes. 91-99.

Ensuite, le *fugato* revient, mais, cette fois-ci, il est entrecoupé par une ligne chantée sur le texte *Jarandia, Jarandaia, Quem trabalha, trabalhá*. Sur les voix, la mélodie est doublée par la flûte et le hautbois, accompagnée des longues notes jouées par les cordes dans un rapport de question et réponse.

partie A1

Allegro $\text{♩} = 144$
a tempo

question

réponse

100

104

109

114

118

Ja - ran - dai - a, ja - ran - dai - a Quem tra - ba - lha, tra - ba - lha

ja - ran - dai - a, ja - ran - dai - a Quem tra - ba - lha, tra - ba - lha

Exemple 53 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 176-177, mes. 100-122.

Encore une fois, Jobim s'approprie la technique d'écriture des modernistes; Villa-Lobos sera la source d'inspiration de ce passage. La phrase musicale écrite par Villa-Lobos dans le *Choro n° 10* (1926), sur le texte chanté «*Jakatá kamarajá, jakatá kamarajá*», est reprise par Jobim telle une citation musicale.

Exemple 54 : Villa-Lobos, *Choro n° 10*, i, «*Rasga o coração*», Paris: Eschig, 1928, Plate M.E. 2017, p. 42, numéro de répétition 6.

Sur ce passage, Clairton Rosado observe :

La similitude entre ces phrases s'observe par l'utilisation de quatre fragments mélodiques descendants, communs aux deux compositeurs... Une autre similitude à signaler réside dans la relation prosodique. Quand les mots portent un accent oxyton chez Villa-Lobos, l'accent est paroxyton (sauf le dernier mot) chez Jobim.

JakaTÁ kamaraJÁ, JakaTÁ kamaraJÁ

JaranDAia, JaranDAia. Quem traBALha. TrabaLHÁR

À la mesure 112, le thème est transposé en *sol* mineur, en réponse au cinquième degré de son exposition antérieure en *do* mineur (mesures 103-107). Aux mesures 117-121, le compositeur reprend l'idée de bitonalité des mesures 21-30, lorsque le thème est joué simultanément sur les phrases articulées en harmonie de *do* mineur et *sol* mineur, produisant ici quelques changements mineurs dans l'orchestration. Cela continue dans les

mesures 121-125, également avec des changements mineurs dans l'orchestration de la phrase « Jarandaia, Jarandaia, quem trabalha, trabalhá ». ²¹⁵

Les ressemblances entre les deux lignes mélodiques mettent Jobim et sa *Sinfonia* en convergence avec la démarche moderniste, et rejoignent ma proposition de prendre en compte les références et citations musicales dans une approche analytique inspirée des fondements de Mario de Andrade.

À partir de la mesure 123, le thème du *Palácio da Alvorada* revient sous la même forme que la partie B. Il est suivi du motif de la partie E (mesure 125). Cependant, la mélodie descendante en mode éolien qui, auparavant, était jouée uniquement sur un pôle de *do*, se présente maintenant sur trois pôles différents : *ré*, *ré* bémol et *do*. Sur ces trois mélodies descendantes exécutées par les flûtes, les clarinettes et le piano, on peut entendre l'attaque du cor français et des cordes en jeu de quartes ascendantes, de façon à renforcer la tonique de chaque gamme.

²¹⁵ « A semelhança entre tais frases se dá pelo uso de quatro fragmentos melódicos descendentes que ambos os compositores utilizam... Outra semelhança a ser apontada consiste na relação prosódica existente entre as duas frases. Quando em Villa-Lobos as palavras possuem acento oxítono, em Jobim este acento é paroxítono (com exceção da última palavra). No compasso 112 o tema é transposto para sol menor em resposta no quinto grau à sua exposição anterior em dó menor (compassos 103-107). Em 117-121 o compositor reutiliza a idéia de bitonalidade presente nos compassos 21-30, em que o tema é apresentado simultaneamente sob as frases articuladas em harmonia de dó menor e sol menor, ocorrendo aqui algumas pequenas modificações de orquestração. Prossegue a isto nos compassos 121-125, também com pequenas modificações na orquestração da frase " Jarandaia, Jarandaia, Quem trabalha, trabalhá" ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 109.

Exemple 55 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 177, mes. 123-131.

De la mesure 132 jusqu'à la mesure 155, nous retrouvons la partie que j'ai intitulée B3. Elle est caractérisée par la juxtaposition des parties B et E, de façon à présenter le Thème du *Palácio da Alvorada* sur un fond composé de la mélodie descendante propre à la partie E. La partie B3 est marquée par une longue phrase musicale de 8 mesures mise en marche. Ici, la musique s'intensifie et, à l'exception des *timpani* et des trompettes, tout l'orchestre joue. La mélodie descendante sera exécutée par les bois et le piano, tandis que les cors français et les premiers violons soutiennent le Thème du *Palácio da Alvorada*. Le contrepoint est assuré par le jeu des deuxièmes violons, doublé par les trombones. En dernier, les bassons et les autres instruments de la famille des cordes soutiennent les fondamentales.

partie B3

The image displays a musical score for 'partie B3' in a key of two flats (B-flat major or D-flat minor). The score is organized into systems of staves. The top system includes a woodwind staff (labeled 'bois et piano' in a purple box) and a grand staff (labeled 'cors français et violon I' and 'trombones et violon II' in yellow and purple boxes). The bottom system includes a grand staff (labeled 'basson, vla, vlc, cb' in an orange box). The score features several annotations: 'orch.' at the beginning, 'Modèle' in red text on a grand staff, and 'R1' in red text on another grand staff. Red horizontal lines are drawn across the grand staves to indicate specific musical passages. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Exemple 56 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 178-179, mes. 132-155.

La mélodie descendante reprend le premier plan à partir de la mesure 156, dont l'indication de *legatissimo* et la barre double à la mesure 165 délimitent le retour à la partie E. Quatre gammes éoliennes différentes ressortent de la ligne descendante, jouée initialement par les violons (*sol* éolien), et ensuite par le piano et les bois (*do*, *si* et *si* bémol éolien).

The image displays a musical score for Jobim's *Sinfonia da Alvorada*, specifically the section labeled 'partie E' (measures 156-165). The score is divided into four color-coded sections, each representing a different Aeolian scale:

- Yellow section (measures 156-165):** Labeled 'sol aeolien'. The melody is marked *legatissimo*. A red box labeled 'vln' is positioned below the staff.
- Blue section (measures 166-171):** Labeled 'do aeolien'. A blue box labeled 'pno, fl, cl, ob' is positioned below the staff.
- Green section (measures 172-177):** Labeled 'si aeolien'. A green box labeled 'pno, fl, cl, ob' is positioned below the staff.
- Purple section (measures 178-183):** Labeled 'do aeolien'. A purple box labeled 'pno, fl, cl, ob' is positioned below the staff.

The score shows a descending melodic line in the upper staff, with the lower staff providing harmonic support. A double bar line is present at measure 165, indicating the end of the section.

Exemple 57 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 179, mes. 156-165.

Enfin, la sonorité des cuivres prédomine dans l'orchestration de la partie B3, qui revient une dernière fois avant le passage à la partie F. Vu le changement de vitesse imposé par la notation $q_a = q$, la mélodie descendante ressort comme si elle était jouée en *ralentando*. En opposition au mouvement contraire de la mélodie descendante, le drame s'intensifie par l'arrivée d'une ligne mélodique ascendante formée de longues notes jouées par les cors français et les trompettes. Pour soutenir la densité de l'orchestration dans la dernière apparition de la partie B3, Jobim ajoute un motif contrapuntique presque statique devant des accords qui, à partir de la mesure 172, changent à chaque mesure.

partie B3

Exemple 58 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 179, mes. 167-177.

La partie F, dernière section avant la *codetta* finale, est caractérisée par le retour de la prédominance des cordes dans le mode mineur initial. Le pôle harmonique est basé sur un *do* mineur et son apparenté majeur correspondant, *mi* bémol. Elle reprend de la vitesse, déterminée par l'indication de tempo *Allegro più mosso*, et les violons soutiennent un rythme *ostinato* marqué par les croches exécutées en triolets. Afin de mieux présenter les événements qui composent cette partie, je la diviserai en quatre sections. La première section (mesures 178-185) est basée sur l'accord de *do* mineur et se présente comme étant une introduction de la partie F. Les cordes jouent un rôle principal qui détermine la rapidité du rythme, le caractère sombre du mode mineur et le plan mélodique décrit par un motif composé de quatre notes (1^{er}, 2^e, 3^e et 7^e degrés de la gamme de *do*) entrecoupés par l'attaque des accords syncopés provenant des cuivres.

partie F - section 1

Allegro piú mosso 4/4 158

Vln.

motif mélodique

rythme ostinato

Cm

accords syncopés

Exemple 60 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 180, mes. 178-185.

La deuxième section (mesures 186-196) est caractérisée par un changement en mode relatif majeur, *mi* bémol. Elle contient les attaques syncopées des cuivres, mais, cependant, le motif mélodique, qui reflète maintenant le changement modal, sera exécuté une seule fois pour ensuite faire place à un nouveau motif entendu principalement à travers le jeu des trompettes, mais doublé par les flûtes et les hautbois.

partie F - section 2

The image displays three systems of musical notation. The first system features a melody in the upper voice with a green highlight and the label "motif mélodique en mi bémol". The piano accompaniment below it includes a red "Eb" marking. The second system shows a new motif in the trumpet part, highlighted in red with the label "nouveau motif - trompettes". The third system shows a specific melodic phrase in the piano part, also highlighted in red.

Exemple 61 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 180-181, mes. 186-197.

La tonalité de *do* revient à la troisième section (mesures 197-205), mais cette fois dans le mode majeur. Le nouveau motif joué par les trompettes, les flûtes et les hautbois est alors transposé en *do* majeur.

partie F- section 3

The image displays a musical score for 'partie F- section 3'. It consists of several systems of staves. The top system shows a vocal line and a piano accompaniment. A red box highlights a specific melodic motif in the piano accompaniment, labeled 'motif transposé en do majeur'. The score includes staves for voice and piano, with a 'C' time signature at the bottom right.

Exemple 62 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 181, mes. 198-205.

Les accords syncopés des cuivres qui closent la section 3 se chevauchent à la section 4 (mesure 206-219), caractérisée par l'imbrication des modes majeur et mineur. Le motif initial est présenté à nouveau, cependant, étant donné l'interpénétration des modes, la combinaison de la mélodie du motif en mode mineur sur un accompagnement en mode majeur engendre un passage bimodal. Les blocs d'accords ascendants joués par les cuivres sont précédés d'une phrase chromatique courte exécutée dans le registre aigu des trompettes. Finalement, une phrase chantée par le chœur masculin clôt la quatrième section, ce qui, textuellement, correspond à l'écrit de Jobim :

Quelques célébrations, quelques agréments et le travail se conclut d'un coup dans une phase triste, énoncée par la voix humaine.²¹⁶

partie F - section 4

fin de la section 3

accords syncopés

mode mineur

motif mélodique en do mineur

mode mineur

mode majeur

passage bimodal

trompettes

choeur masculin

phrase triste

Exemple 63 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 181-182, mes. 202-219.

²¹⁶ « Algumas celebrações, algumas grandiosidade e o trabalho se conclui de repente numa frase triste, anunciada pela voz humana. » Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 139.

La partie G est basée sur le plain-chant entonné par le chœur masculin *a capella* (mesures 220-235) qui sera harmonisé par l'orchestre (mesures 236-260). Pour faciliter la présentation des évènements, je diviserai la partie G en deux sections différentes. La première contiendra le chant *a capella* et la deuxième renfermera l'orchestration du plain-chant. À son tour, le plain-chant sera divisé formellement en trois phrases musicales, lesquelles sont intitulées par Jobim *Tema da solidão* (Thème de la solitude).

Dans la mélodie indiquée par les lettres A et B, nous pouvons constater le retour au mode phrygien du début du mouvement. La note caractéristique du mode phrygien (*ré* bémol) disparaît dans la mélodie indiquée par la lettre C, mais revient plus tard, à la reprise de la lettre B. Le *Tema da solidão* nous renvoie aux solitudes et tristesses dont nous parle Jobim :

Les hommes rentrent à la maison dans la mélancolie du coucher du soleil. Un plain-chant raconte leurs solitudes, leurs tristesses, les femmes absentes.²¹⁷

partie G - Section 1 - Thème de la solitude

Canto-chão

Exemple 64 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 182, mes. 220-235.

Dans l'orchestration de Jobim, chaque partie qui compose le « Thème de la solitude » dispose du même schème harmonique, dont le début est en *do* mineur et la fin en *mi* bémol

²¹⁷ « Os homens voltam para as suas casas na melancolia do poente. Um cantochão diz de suas solidões, de suas tristezas, de suas mulheres ausentes ». *Ibid.*, 139-40.

majeur. Les voix féminines qui s'ajoutent au chœur dans la deuxième section de la partie B, sont décrites par Jobim dans le texte du LP de 1961 : « Apparaissent pour la première fois les voix féminines qui exécutent intuitivement un contrepoint avec des voix masculines ». ²¹⁸ En dernier, je souligne l'harmonisation de la mélodie du thème sur laquelle Jobim a préféré davantage l'utilisation des mouvements cadentiels modaux et plagaux, qui renforcent le caractère introspectif de la partie G.

partie G - Section 2

début en do mineur fin en mi bémol majeur idem

Cm Gm Cm Eb Cm

I Vm I
cadence modal

Fm Fm/
Bb Eb

Fm Abm Eb

II IVm I
cadence plagal

Exemple 65 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 182-183, mes. 236-251.

²¹⁸ « Surgem pela primeira vez vozes femininas que contrapontam intuitivamente com as vozes masculinas ». *Ibid.*, 140.

Finalment, les quatre dernières mesures subséquentes au changement de tempo (*Largo*) contiennent la mélodie d'ouverture, jouée par les cors français, que Jobim avait utilisée pour commencer la *Sinfonia da Alvorada*. Le quatrième mouvement s'achève par le retour à la tonalité mineur, que Jobim décrit de la façon suivante :

« Par après, le plain-chant revient en *bocca chiusa* parmi les voix masculines, reprenant le Thème de la solitude. L'accord de l'orchestre mène au ton relatif mineur et vient l'obscurité totale ». ²¹⁹

partie G - Section 2

chœur en bocca chiusa

coro

Cm *Largo* ♩=54 **mélodie d'ouverture de O planalto deserto**

Un accord de l'orchestre
transporte au ton relatif
mineur et vient l'obscurité
totale.

Exemple 66 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, iv, « O trabalho e a construção », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 183, mes. 252-264.

²¹⁹ « Depois, em boca chiusa, volta o cantochão nas vozes masculinas retomando o tema da solidão. Um acorde de orquestra transporta ao tom relativo menor e vem a treva total ». *Ibid.*

5.6 Le cinquième mouvement, « Coral »

Le cinquième et dernier mouvement de la *Sinfonia* se présente sous la forme d'un chœur célébrant la construction de Brasilia. Jobim le décrit dans le dernier paragraphe du texte imprimé sur la pochette du premier enregistrement :

Vient la cinquième partie, le chœur final, commémorant la réalisation [de la construction de la capitale]. Vinicius a utilisé, en plus des paroles comme sens, les paroles comme son, ce qui cause à plusieurs reprises un effet surprenant. Le Brésil apparaît dans toute sa nostalgie et sa grandeur. Une nouvelle civilisation se dessine. Héritier de toutes les cultures, de toutes les races, le pays a son propre caractère.²²⁰

Ici, le commentaire descriptif de Jobim et le texte de Vinicius de Moraes chanté par le chœur jouent un rôle déterminant dans le sens de ce mouvement. Pour cette raison, l'analyse est guidée en partie par le contenu du texte et ne se concentre pas uniquement sur la structure musicale. L'idée directrice du texte de Jobim, celle d'une nouvelle civilisation héritière de toutes les races et de toutes les cultures du pays, qui prend forme avec la construction de la capitale, rejoint les idées discutées au chapitre 4. Comme nous l'avons vu, Brasilia est à la fois un symbole et la méta-synthèse du *Plano de Metas* du gouvernement Kubitschek. La construction de la nouvelle capitale dans le plateau central du pays s'inscrit en continuité avec l'idéologie qui s'est formée tout au long de la quête identitaire nationale brésilienne du XX^e siècle. La dernière ligne du texte de Jobim exprime la confiance que la nouvelle capitale présage un avenir heureux pour les Brésiliens. C'est la perspective qui gouverne l'analyse du texte et de la musique de ce mouvement.

²²⁰ « Segue-se a quinta parte, o coral final comemorativo da realização. Vinicius usou, além da palavra-sentido, a palavra-som, o que causa muitas vezes um efeito surpreendente. O Brasil aparece em toda a sua nostalgia e grandeza. Uma nova civilização se esboça. Herdeiro de todas as culturas, de todas as raças, tem um sabor próprio ». *Ibid.*

Le texte du chœur met en évidence le sens de Brasilia comme la naissance d'une nouvelle histoire du Brésil. Divisé en quatre parties, le tableau 4 ci-dessous présente la segmentation de ce mouvement :

Tableau 4 : Texte et segmentation du chœur

chœur masculin	chœur masculin	chœur mixte	
Partie A (mes. 1-4)	Partie B (mes. 5-8)	Partie C (mes. 9-12)	Partie D (mes. 13-46)
Brasilia Brasilia Brasilia Brasilia Brasilia Brésil!	Brasilia Brasilia Brasilia Brasilia Brasilia Brésil!	Brasilia Brasilia Brasilia Brasilia Brasilia Brésil!	Terre de soleil, Terre de lumière Terre que garde dans le ciel À briller le signe d'une croix Terre de lumière Terre-espoir, promesse D'un monde de paix et d'amour Terre des frères O âme brésilienne Âme brésilienne ... Terre-poésie de chanson et de pardon Terre qu'un jour trouva son cœur Brésil! Brésil!

Cette procédure, dans laquelle une note est tenue par une voix tandis que les autres voix descendant en bloc en contrepoint à cela, provient de « Bachianas Brasileiras no. 5 » (1938) par Heitor Villa-Lobos, en particulier dans la section B de l'Aria (Cantinelas) au moment où le texte est affiché dans la voix de soprano.²²¹

Comme nous pouvons le voir dans la partition de Villa-Lobos ci-dessous, le développement harmonique se dévoile par le mouvement contrapuntique descendant sur la voix statique de la soprano.

Cantinelas - Aria :
Bachianas Brasileiras n° 5
Heitor Villa-Lobos

3

u - ma nu - vem ró - sea len - ta e trans - pa - ren - te, so - bre o es - pa - ço so - nha - do - ra e

mf

f

div.

arco

f

Exemple 68 : Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5*, « Cantinelas – Aria », New York: Associated Music Publishers, 1947. Plate AMP 194546, p. 184, mes. 0-4.

La partie B réplique le modèle annoncé auparavant. Cependant, dès le début de cette partie, on peut voir une intensification du contrepoint par le mouvement des voix inférieures. Contrairement à la partie A, la deuxième moitié de la première mesure de la partie B dispose d'avance un accord à trois sons formé par la rencontre des voix. Le mode mineur annoncé par

²²¹ « Este procedimento em que uma nota é mantida por uma voz enquanto outras vozes dispostas em blocos descendentes em contraponto a esta, tem origem nas "Bachianas Brasileiras n. 5" (1938) de Heitor Villa-Lobos, mais especificamente na sessão B da Ária (cantinela) ao momento em que o texto é apresentado na voz de soprano ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 117.

partie D - Section 1

modèle

gamme en tons entiers

sopr. + contr. Ter - ra de sol Ter - ra de luz Ter-ra que guar-de no-céu a-bri-lhar O si nai de ti-ma cruz

barit. oh oh

basso oh

sopr. + contr. Ter - ra de luz Ter-ra-es-pe - ran-ça, pro-mes - sa de um mun - do de paz e de a - mor

barit. oh Ter-ra-es-pe - ran-ça, pro-mes - sa de um mun - do de paz e de a - mor

basso oh oh

Reproduction 2 avortée

mélodie différente

sopr. + contr. Ter - ra de ir-mãos Oh! Al - ma bra-sí - lei - ra

barit. Ter - ra de ir-mãos Oh! Al - ma bra-sí - lei - ra

basso oh

Exemple 71 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, v, « Coral », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 186-187, mes. 13-22.

La deuxième section de la partie D commence avec un motif ascendant qui rappelle le début du premier mouvement *Aria – Cantinela* de la *Bachianas Brasileiras n° 5* de Villa-Lobos. Cependant, la fonction du motif est différente de celle employée par Villa-Lobos, qui l'introduit dès les premières mesures de son mouvement. Jobim, à son tour, ressort ce motif comme point entre deux sections.

partie D - section 2

motif villa-lobien

la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri
 Al - - - ma bra - si - lei - ra

la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri
 Al - - - ma bra - si - lei - ra

la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri
 Al - - - ma bra - si - lei - ra

la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri la - ra - ra - ri
 Al - - - ma bra - si - lei - ra

Exemple 72 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, v, « Coral », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 187, mes. 23-26.

Bachianas Brasileiras No. 5

Text: Ruth V. Corrêa

I. Aria (Cantilena)

Villa-Lobos

Adagio rall.

Soprano

I *div. pizz.*

II *mp (arco)*

III *mf legato pizz.*

IV *mp*

Exemple 73 : Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5*, « Cantinela – Aria », New York: Associated Music Publishers, 1947. Plate AMP 194546, p. 184, mes. 1-2.

La troisième section est développée sur une ligne mélodique introduite par l'orchestre et reprise par le chœur. Son harmonisation sur le cycle des quintes est une citation du début de la musique d'Ary Barroso, *Aquarela do Brasil* (dont le titre en anglais est *Brazil*).²²² Tant par les notes de la mélodie que par l'harmonie qui les accompagne, cette citation est renforcée par la coïncidence du mot *Brasil* commun aux deux musiques.

²²² La samba d'Ary Barroso commence par les mots : « Brésil, mon Brésil brésilien ». Cette apparente redondance contient en fait un lien profond avec la formulation de l'identité nationale. Le Brésil antérieur à l'arrivée des Portugais, était un territoire autochtone. Après sa découverte s'ajoute la composante européenne à la première matrice. Plus tard, l'esclavage apportera l'ascendance africaine au pays. Toutefois, c'est le mélange de ces trois matrices qui modèlent un Brésil homogène, et non plus une nation d'origines diverses. Les bases américaines, européennes et africaines se confondent en un seul élément, formant le Brésil authentiquement brésilien.

partie D - Section 3

F#m

cycle des quintes

sopr. + contr.

ten.

barr.

basso

Ter - ra po - e - si - a de can - ções e de per - dão

Ter - ra po - e - si - a de can - ções e de per - dão

ô

ô

C#

cycle des quintes

citation à
Aquarela do Brasil

sopr. + contr.

ten.

barr.

basso

Ter - ra que um di - a en - con - trou seu co - ra - ção

Bra - sil, Bra - sil, Bra - sil!

ô

Bra - sil, Bra - sil, Bra - sil!

ô

Bra - sil, Bra - sil, Bra - sil!

ô

Bra - sil, Bra - sil, Bra - sil!

ô

Bra - sil, Bra - sil, Bra - sil!

ô

Bra - sil, Bra - sil, Bra - sil!

Exemple 74 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, v, « Coral », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 187-188, mes. 27-36.

En dernier lieu, les lignes finales sont marquées par l'opposition entre les modes mineurs et majeurs tissés par un motif chanté par les sopranos et ténors sur la voyelle « a ». Finalement, sur le nom de la nouvelle capitale, trois accords en *ré* mineur, colorés par la septième majeure, sont chantés *fortissimo*. Quant au nombre de répétitions de l'accord de *ré* mineur, trois fois, Clairton Rosado signale que ceci nous renvoie à la référence ternaire religieuse catholique.

Le numéro trois, dans un enchaînement logique, dialogue avec une référence ternaire religieusement conjugué aux éléments « Père, Fils et Saint-Esprit », liés au geste catholique du signe de la croix. Le signe de la croix se relie à la phrase « Terre qui un jour trouva son cœur », vu que, par le signe d'une croix, on délimite un certain endroit dont on prend possession, croix symbolisée sur la carte de Brasília, croix de la constellation Croix du Sud que reflète cette carte, la carte d'une ville construite pour devenir la capitale et le cœur du pays, un cœur qui se trouve dans son plateau central.²²³

Enfin, le bouquet final vient après les passages exécutés par les flûtes et le piccolo, où l'on entend, à la toute fin, la tierce de Picardie du dernier accord de *fa* dièse.

²²³ « O número três, num encadeamento lógico, dialoga com uma referência ternária que religiosamente conjuga-se aos elementos "pai, filho e espírito santo", relacionados ao gesto católico do sinal da cruz. Esta cruz, por sua vez, encontra relação com a frase *Terra que um dia encontrou seu coração*, no sentido de que por meio de sinal de cruz demarca-se um determinado lugar que se toma posse, cruz simbolizada no mapa de Brasília, cruz do Cruzeiro do Sul que este mapa espelha, mapa de uma cidade construída com o intuito de transformar-se na capital e coração do país, coração que se encontra sem seu planalto central ». Teixeira, « Brasília - Sinfonia da Alvorada », 128.

partie D - Section3

G#m7 Gmaj7 F#m
C#m
Dmaj7
G#m/B
G7
F#

Dm(maj7)
F#m
F#maj7(9)

sopr. + contr. a a a a a a
 ten. a a a a a a
 barit. a a a a a a
 basso a a a a a a

57
 sopr. + contr. Bra sí lia ô ô ô ô
 ten. Bra sí li-a ô ô ô ô
 barit. Bra sí li-a ô ô ô ô
 basso Bra sí lia ô ô ô ô

fl. + picc.

45

tierce de picardie

Exemple 72 : Jobim, *Sinfonia da Alvorada*, v, « Coral », extr. de *Cancioneiro Jobim*, vol. 2, p. 189, mes. 37-46.

Conclusion

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, la *Sinfonia da Alvorada* s'inscrit au sein d'une longue démarche artistique menée par Antonio Carlos Jobim. Depuis son enfance, moment où son initiation à la musique a débuté de manière informelle, en passant par les nombreuses leçons auprès de plusieurs professeurs privés pendant son adolescence, le profil artistique de Jobim a été taillé de façon à corroborer un style qui lui est propre. Dans l'opus *jobinien*, la coexistence entre les traditions classiques et populaires, ainsi que l'amalgame de genres musicaux sont, d'une certaine façon, analogues au métissage racial brésilien. Du moins, c'est ainsi que les modernistes brésiliens ont conçu les traits identitaires de la musique nationale, traits qui composent aussi la musique d'Antonio Carlos Jobim. Cacá Machado soulignait :

La grandeur de la musique brésilienne (et je crois bien que cela est exactement la grandeur de la musique de Jobim) n'est pas basée sur l'existence d'une musique nationale « pure » ni de genres strictement populaires, mais sur la capacité d'adapter les techniques et les styles des différentes sources.²²⁴

Comme musicien dans la vie nocturne *carioca*, Jobim s'est familiarisé avec toutes sortes de chanson du répertoire populaire de son temps, où l'on retrouvait de *boléros*, *tango*, *sambas* et balades romantiques. Parallèlement, il étudiait les manuels d'orchestration et les techniques de composition pour devenir arrangeur. Guidé par les meilleurs arrangeurs et compositeurs de son

²²⁴ « A grandeza da música brasileira (e eu ajuntaria que essa é exatamente a grandeza da música de Jobim) não se faz da existência de uma música nacional "pura", tampouco de gêneros estritamente populares, mas da aptidão de adaptar técnicas e estilos das mais diferentes origens ». Machado, *Tom Jobim*, 40.

entourage, il a abouti à un art marqué par l'éclectisme. Depuis ses premières compositions, son répertoire contenait des chansons au goût populaire de son époque et des pièces classiques pour piano solo. Plus tard, l'aspect hybride de ses musiques combinait le traitement classique sous une nouvelle forme de chanson populaire, appelée *par Villa-Lobos de canção de camara*. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, les réalisations successives dans le scénario culturel *carioca* ont placé le jeune Jobim parmi les meilleurs compositeurs et arrangeurs de son temps. Notamment, la collaboration avec Vinicius de Moraes, pour la comédie musicale *Orfeu da Conceição*, a attiré l'attention du public vers une nouvelle production composée par la relève, dont il était le principal représentant. Peu à peu, son nom est devenu synonyme du renouvellement musical qui suivait la vague de changements vécus par les Brésiliens des années 1950. Ces changements ont conduit à une sorte de « réveil » du pays et les répercussions conséquentes ont touché tous les secteurs de la société. Le déclenchement de ce vaste mouvement a abouti à l'élection de Juscelino Kubitschek comme président du Brésil. Nouvellement élu, il a su tirer parti de la demande populaire et, au cours de son mandat de cinq ans, il a catalysé le potentiel d'une nouvelle génération de Brésiliens avides de changements. C'est dans ce contexte que la commande présidentielle pour la composition d'une symphonie à l'honneur de la nouvelle capitale est faite aux créateurs d'*Orfeu da Conceição*. *Brasília — Sinfonia da Alvorada* est en quelque sorte le testament d'une époque, une musique qui signale le désir de marquer la renaissance glorieuse d'un pays de l'avenir. Derrière la construction de cette ville futuriste, où l'architecture urbaine de ses édifices combine des lignes innovatrices et audacieuses, se trouvaient les enjeux d'une nation qui envisageait d'effacer l'ancienne image d'un pays tropical, sous-développé et exotique tel qu'il était perçu à l'international. Tous les désirs de changement dans le pays se sont réunis sous la construction de Brasília, le symbole de l'utopie d'une époque érigé en béton, bâti au centre du pays dans le but d'instaurer définitivement l'unité nationale. Voici la trame historique sur laquelle la *Sinfonia da Alvorada* a été composée.

Cette œuvre jumelle les deux univers sonores qui ont formé le profil musical du compositeur, soit le classique et le populaire. Inscrite dans la tradition de la musique dite « savante », la *Sinfonia* est sans doute la composition la plus dense écrite par Jobim dans le genre classique. Nous pouvons voir par l'analyse présentée que cette œuvre contient à la fois les traits

de sa formation artistique, solide et déjà consolidée au moment de son écriture, ainsi que le sens « moderniste » bien assimilé dans l'appropriation du matériau musical folklorique brésilien. Dans la perspective de la formation identitaire musicale brésilienne, *Brasília — Sinfonia da Alvorada* est aussi une pièce représentative. Elle va à la rencontre des propositions lancées par Mario de Andrade et rejoint les fondements modernistes dans la formulation d'un art singulièrement brésilien. Dans les chapitres dédiés à la contribution de la pensée moderniste dans la formation artistique de Jobim, j'ai voulu introduire certains aspects qui émergent dans la *Sinfonia da Alvorada*. La question nationaliste et l'absorption de l'esthétique de Villa-Lobos comme archétype du compositeur brésilien sont fondamentales pour comprendre les nuances de la symphonie de Jobim. Soit par l'emploi des techniques de composition utilisées ou des ressemblances esthétiques, Jobim rapproche son style du modèle *villalobien*. Par cela, je ne veux pas dire que Jobim écrit à la manière de Villa-Lobos. La sonorité de sa symphonie est plus proche à celle de Radamés Gnattali que d'Heitor Villa-Lobos. Cependant, dans l'optique moderniste, le plus grand compositeur classique du Brésil devient un modèle à suivre auquel il faut se confronter.

Comme nous l'avons vu dans la section de mon texte dédié à l'analyse de la composition, il est évident que d'autres compositeurs ont influencé la *Sinfonia* et cela ne s'est pas seulement limité à l'univers de la musique classique. Jobim s'est servi, par exemple, des techniques de Stravinski, Gnattali, ainsi que celles de Debussy. Même si sa musique a été majoritairement basée sur les règles de la *common practice*, il n'a pas négligé le répertoire folklorique brésilien. L'utilisation des clichés mélodiques ou les formulations rythmiques de la musique folklorique brésilienne, comme le *baião* ou les ponctuations de la cadence écrite à la manière de Luiz Gonzaga, apportent à cette composition les traits caractéristiques du fondement moderniste brésilien. La jonction entre les manifestations culturelles traditionnelle et le traitement artistique typique des beaux arts se font remarquer dans cette symphonie. C'est dans cette optique que j'ai observé la façon dont Jobim s'inscrivait dans la continuité de la tradition classique de Villa-Lobos, en mélangeant les mélodies et les rythmes issus de la musique populaire brésilienne à un genre musical indéniablement classique. Ensuite, j'ai conçu une approche analytique mettant en lumière la démarche moderniste brésilienne, où les relations entre les rythmes et mélodies folkloriques, la forme, ainsi que les références et citations musicales, composent une toile qui

soutient le lien entre Mario de Andrade et Antonio Carlos Jobim. À mon avis, le théoricien et le compositeur s'accordent entre eux et la symphonie est une conséquence de la pensée du principal représentant du modernisme brésilien.

On peut s'interroger sur la nature de la contribution de ce travail à la recherche musicologique, en particulier pour ce qui touche la musique du Brésil. Sans avoir l'intention d'écrire une étude fondée uniquement sur une analyse strictement technique, mon texte adopte une tendance sociohistorique musicale, c'est-à-dire, d'observer les liens qui relie une création musicale avec son contexte social et idéologique.

Depuis le début, lorsque j'ai présenté la biographie du compositeur, en passant par les questions qui touchent le nationalisme brésilien et l'utopie qui a marqué la gestion de Kubitschek, j'ai voulu conduire mon argumentation vers la symphonie de Jobim. Selon mon approche, l'ordre d'exposition des événements biographiques, historiques et idéologiques nous permet d'aller au-delà des structures qui régissent la composition. D'après moi, la compréhension globale de cette musique passe nécessairement par tous les points présentés. Par ailleurs, les textes écrits par Vinicius de Moraes m'ont mené inévitablement vers une approche analytique plus ample, où la partition et le texte se complètent mutuellement et nous renvoient forcément au contexte utopique de cette époque. Les mécanismes musicaux analysés à l'intérieur de la *Sinfonia da Alvorada* sont rendus beaucoup plus intéressants par la réflexion qui se dégage des éléments qui gravitent autour de la composition que par la musique en elle-même. La façon dont Jobim s'approprie de l'écriture de Villa-Lobos, Stravinski et Debussy nous en dit plus sur le contexte dans lequel Jobim s'est développé musicalement que sur sa capacité à absorber et à maîtriser une technique musicale.

Dans ce travail, j'ai conduit ma recherche de façon à aller encore plus loin dans l'analyse de la symphonie. J'ai construit une argumentation pour démontrer que Villa-Lobos, par exemple, est le lien entre Mario de Andrade et Antonio Carlos Jobim. J'ai voulu prouver que le rapport entre Villa-Lobos et Jobim s'est créé par la démarche moderniste entre les deux, et même les techniques que Jobim emprunte à Stravinski et Debussy passent par le filtre du plus grand compositeur classique du Brésil. Néanmoins, la ressemblance entre les deux compositeurs se

confirme au fil des ans et Jobim adopte le discours *villalobien* de sauvegarde de la musique nationale, un art représentatif de l'exubérance du Brésil, qui imprime sur le public national et étranger une vision positive du pays. La réplique aux critiques reçues, l'amour profond pour les choses qui sont traditionnellement brésiliennes et même le cigare, tout a été assimilé par Antonio Carlos Jobim.

Dans une entrevue de Flávio Rangel, pour la revue *Senhor*, le journaliste atteste que Jobim, à l'apogée de son succès, parlait de Villa-Lobos toute les cinq minutes.²²⁵ Jobim avait incorporé l'œuvre de Villa-Lobos, non pas par les aspects superficiels, mais plutôt par l'essence de ce que Villa-Lobos représentait pour la musique brésilienne. Cette représentativité a été abordée dans la partie de mon texte où j'ai apporté un regard spécial sur le rôle de Villa-Lobos dans la construction de l'identité musicale brésilienne. Différences et similitudes ont été exposées pour souligner la continuité et l'adhésion à cette « identité sonore brésilienne » reprise par Jobim à partir de l'héritage laissé par Villa-Lobos. Le 2 septembre 1994, la manchette du journal français *Le Monde* annonçait la mort d'Antonio Carlos Jobim avec le titre : Tom Jobim, l'Indien des villes.²²⁶ À mon avis, le titre donné par le journal français témoigne de la similitude, la continuité et la représentativité de Jobim à l'égard de Villa-Lobos, qu'autrefois a été nommé l'Amérindien en frac. Ces deux Amérindiens auront un rôle fondamental dans le développement de la musique classique et populaire brésilienne.

En conclusion, mon dernier commentaire touche la portion analytique de mon mémoire. Ce chapitre sert tout simplement à souligner la maîtrise technique de Jobim dans la composition d'une symphonie pour grand orchestre. Or, comme j'avais annoncé depuis l'introduction, Jobim a été mondialement reconnu grâce à ses chansons populaires, notamment les bossas novas. J'ai donc voulu signaler qu'il était simultanément à l'aise dans l'écriture classique et populaire. Tant dans la première partie que dans la section consacrée à l'analyse, j'ai fait valoir sa virtuosité dans

²²⁵ L'article du magazine *Senhor* a été écrit par Flávio Rangel, le célèbre metteur en scène qui, des années plus tard, écrit dans l'hebdomadaire *Pasquim* que « L'avenue Antonio Carlos Jobim commence à la place Heitor Villa-Lobos ». Dans l'entrevue de 1960, Flávio fait remarquer que la bibliothèque de Tom [Jobim] avait plusieurs livres traitant de la musique, par exemple, un Traité d'orchestration, des romans, des œuvres poétiques et un livre intitulé *Western Philosophy*. Le journaliste avait signalé que l'interviewé était à « l'apogée du succès », qu'il parlait de Villa-Lobos « toutes les cinq minutes » et il entendait les plaintes concernant le droit d'auteur au Brésil ». Cabral, *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*, 150-51.

²²⁶ Sánchez, *Tom Jobim*, 95.

le domaine de la composition, cet élan créateur qui ne se limitait pas uniquement à un seul genre. Lors de son voyage à Brasilia, pendant qu'il travaillait sur sa symphonie, il a écrit une des chansons incontournables de son répertoire, *Água de beber* (1963). Par les nombreuses citations, je voulais amener le lecteur par l'analyse de l'œuvre, à identifier les dispositifs techniques, la manière dont Jobim a combiné la tradition de la musique classique avec l'héritage populaire. Certainement qu'il y aurait encore beaucoup à explorer sur cette matière, cependant, puisque cette monographie est le deuxième ouvrage académique qui parle de *Brasília — Sinfonia da Alvorada*, je suis convaincu que ma contribution sur le sujet offre des bases solides à d'autres travaux qui suivront le mien.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHS

Andrade, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Vol. 11. 24 vol. Obras de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Villa Rica, 1991.

Bernstein, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos : primitivismo e estrutura nos choros orquestrais*. 1^{re} éd. Curitiba, PR, Brasil: Prismas, 2015.

Bojunga, Cláudio. *JK : o artista do impossível*. Objetiva, 2001.

Cabral, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim : Uma biografia*. São Paulo, SP, Brasil: Lazuli Editora - Companhia Editora Nacional, 2008.

———. *No tempo de Ary Barroso*. São Paulo, SP, Brasil: Editora Lazuli, 2016.

Campos, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5^e éd. Debates. São Paulo, SP, Brasil: Editora Perspectiva, 1974.

Castro, Ruy. *A onda que se ergueu do mar: novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo, SP, Brasil: Companhia das Letras, 2001.

———. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova - Edição revista e ampliada*. São Paulo, SP, Brasil: Companhia das Letras, 2016.

Chediak, Almir, éd. *Songbook : Tom Jobim*. 12^e éd. Vol. 1. 3 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1990.

———, éd. *Songbook : Tom Jobim*. 11^e éd. Vol. 3. 3 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1990.

- , éd. *Songbook : Tom Jobim*. 11^e éd. Vol. 2. 3 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1994.
- , éd. *Songbook : Vinicius de Moraes*. 4^e éd. Vol. 1. 3 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1993.
- , éd. *Songbook : Vinicius de Moraes*. 1^{re} éd. Vol. 2. 3 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1993.
- , éd. *Songbook : Vinicius de Moraes*. 5^e éd. Vol. 3. 3 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lumiar, 1993.
- Fléchet, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris, France: Editions L'Harmattan, 2004.
- Gava, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. 2^e éd. São Paulo, SP, Brasil: Editora UNESP, 2002.
- Homem, Wagner, et Luiz Roberto Oliveira. *Histórias de Canções : Tom Jobim*. São Paulo, SP, Brasil: Leya, 2012.
- Jobim, Antonio Carlos. *A vida de Tom Jobim: depoimento*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Editora Rio Cultura, 1982.
- . *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*. Édité par Paulo Jobim. 2^e éd. Vol. 2. 5 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2004.
- . *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*. Édité par Paulo Jobim. 2^e éd. Vol. 4. 5 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2004.
- . *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*. Édité par Paulo Jobim. 2^e éd. Vol. 1. 5 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2007.
- . *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*. Édité par Paulo Jobim. 2^e éd. Vol. 3. 5 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2007.
- . *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*. Édité par Paulo Jobim. 2^e éd. Vol. 5. 5 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2007.
- Jobim, Helena. *Antonio Carlos Jobim. Um Homem Iluminado*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Nova Fronteira, 1996.

- Machado. *Tom Jobim*. 77 vol. Folha explica. São Paulo, SP, Brasil: Publifolha, 2008.
- Machado, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: F. Alves, 1987.
- Mammi, Lorenzo, Arthur Rosenblat Nastrovski, et Luiz Tatit. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo, SP, Brasil: Cosac & Naify, 2004.
- Marcondes, Marcos Antônio, éd. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2^e éd. São Paulo, SP, Brasil: Art Editora, 1998.
- Mariz, Vasco. *Vida musical*. 1^{re} éd. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Civilização Brasileira, 1997.
- Markun, Paulo. *O melhor do Roda viva: Cultura*. São Paulo, SP, Brasil: Conex, 2005.
- Moraes, Vinicius de, et Antonio Carlos Jobim. *Cancioneiro Vinicius de Moraes : Orfeu : Songbook*. Édité par Paulo Jobim. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2003.
- Naves, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: Leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Zahar, 2015.
- Nejar, Carlos. *História da literatura brasileira : Da Carta de Caminha aos contemporâneos*. 1^{re} éd. Leya, 2011.
- Peppercorn, Lisa Margaret. *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. Aldershot, HPH, England: Scolar Press, 1996.
- Piston, Walter, Arthur Jannery, et Mark Devoto. *Harmony*. 5^e éd. New York, NY, United States of America: W W Norton & Co Inc, 1987.
- Ribeiro, José Carlos, éd. *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo, SP, Brasil: M. Claret Editores, 1987.
- Rivas, Pierre. *Encontro entre literaturas: França, Brasil, Portugal*. São Paulo, SP, Brasil: Editora Hucitec, 1995.
- Sánchez, José Luis. *Tom Jobim: a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, RJ, Brasil: Vozes, 1986.
- Schwarcz, Lilia M., et Heloisa M. Starling. *Brasil : uma biografia*. 1^{re} éd. São Paulo, SP, Brasil: Companhia das Letras, 2015.
- Schwartz, Jorge, éd. *Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília : MAB-FAAP Museu de Arte Brasileira, 30 novembro 2002 a 02 março 2003*. Fundação Armando Alvares Penteado, 2002.

- Soares, Mozart Pereira. *O positivismo no Brasil: 200 anos de Augusto Comte*. Porto Alegre: Ed. AGE, 1998.
- Souza, Jessé, et Valter Sinder, éd. *Imagining Brazil*. Lanham, MD, United Kingdom: Lexington Books, 2007.
- Souza, Táirik de, Márcia Cezimbra, et Tessa Callado. *Tons Sobre Tom*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Revan, 1995.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Portugal: Caminho, 1990.
- Toni, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, SP, Brasil: Senac, 2004.
- Ventura, Zuenir, Marília Martins, Paulo Roberto Abrantes, et Antônio Callado. *3 Antônios & 1 Jobim : histórias de uma geração*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Relume Dumará, 1993.

MÉMOIRES DE MAÎTRISE ET THÈSES DE DOCTORAT

- Albuquerque, Mônica Chateaubriand Diniz Pires e. « Edu Lobo: o terceiro vértice ». Monographie de maîtrise, Fundação Getúlio Vargas, 2006. <http://hdl.handle.net/10438/2104>.
- Chernavsky, Analia. « Um maestro no gabinete : musica e politica no tempo de Villa-Lobos ». Monographie de maîtrise, Universidade Estadual de Campinas, 2003. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000298909>.
- Freeman, Peter Ashley. « Eclecticism in the Music of Antônio Carlos Jobim : A Consideration of Stylistic Diversity ». Thèse de doctorat, University of Queensland, 2006. <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:158187>.
- Lazzaro, Federico. « École(s) de Paris : enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres ». Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12314>.
- Lima, Patrícia Helena Fuentes. « O imaginário de Antonio Carlos Jobim : Representações e discursos ». Thèse de doctorat, University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

Pereira, Hoffmann Urquiza. « A Conductor's Study of Villa-Lobos's Magnificat-Alleluia and Bendita Sabedoria ». Thèse de doctorat, Louisiana State University, 2005.

Poletto, Fabio Guilherme. « Tom Jobim e a modernidade musical brasileira ». Monographie de maîtrise, Universidade Federal do Paraná, 2012.

Suzigan, Maria Lucia Cruz. « Tom Jobim e a moderna música popular brasileira - os anos 1950/60 ». Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2012.

Teixeira, Clairton Rosado. « Brasília - Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim ». Monographie de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2008. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-24042009-153532/>.

ARTICLES DE REVUES SCIENTIFIQUES

Amato, Rita de Cássica Fucci. « A música nacionalista no governo Getúlio Vargas ». *Revista HISTEDBR On-line*, nº 27 (septembre 2007): 210-20.
http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/27/art17_27.pdf.

Béhague, Gerard. « Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music ». *Ethnomusicology* 17, nº 2 (mai 1973): 209-33. doi:10.2307/849882.

Bollos, Liliana Harb. « Canção do Amor Demais [Song of Too Much Love]: a milestone in contemporary Brazilian popular music ». *Per Musi*, nº 22 (décembre 2010): 83-89. doi:10.1590/S1517-75992010000200007.

Cardoso, Lídia Oliveira Fialho, et Carlos H Costa. « Um estudo sobre a técnica pianística no Brasil : Diferenças e similaridades entre gerações de pianistas representativos », 6. Florianópolis, SC, Brasil: SBPC, 2006. <http://www.sbpnet.org.br/livro/63ra/conpeex/mestrado/trabalhos-mestrado/mestrado-lidia-oliveira.pdf>.

Côrtes, Almir. « Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga ». *Per Musi*, nº 29 (juin 2014): 195-208. doi:10.1590/S1517-75992014000100020.

Fernandez, Lorenzo. « Bases para a organização da música no Brasil ». *Ilustração Musical* 1, nº 4 (octobre 1930): 115.

- Mammi, Lorenzo. « João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova ». *Novos Estudos CEBRAP*, n° 34 (novembre 1992): 63-70.
http://lw1346176676503d038.hospedagemdesites.ws/v1/files/uploads/contents/68/20080625_joa_o_gilberto.pdf.
- Merhy, Silvio Augusto. « Lyrics, melody, arrangement: elements in tension in Favela by Antonio Carlos Jobim and Vinícius de Moraes ». *Per Musi*, n° 22 (décembre 2010): 90-98.
 doi:10.1590/S1517-75992010000200008.
- Moreira, Gabriel Ferrão. « The Indian Style of Villa-Lobos (Part One): melodic and harmonic aspects ». *Per Musi*, n° 27 (juin 2013): 19-28. doi:10.1590/S1517-75992013000100003.
- . « The Indian Style of Villa-Lobos (Part Two): rhythmic and textural aspects, signifying potential and Indian topics ». *Per Musi*, n° 27 (juin 2013): 29-37. doi:10.1590/S1517-75992013000100004.
- Reily, Suzel Ana. « Tom Jobim and the Bossa Nova Era ». *Popular Music* 15, n° 1 (1996): 1-16.
 doi:10.1017/S0261143000007935.
- Silva, Edson Rosa Da. « André Malraux au Brésil : le rôle de l'art ». *Revue de littérature comparée* 316, n° 4 (2005): 443-48. http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RLC_316_0443.
- Taoni, Lucas Jurado [UNESP, et Fabiana Lopes da [UNESP Cunha. « Tom e Vinícius na Alvorada: um prisma geográfico ». *Ateliê Geográfico*, 2013, 208-39.
<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/127031>.
- Virmod, Marcos. « Algumas reflexões em torno de Antônio Carlos Gomes - USC ». *Revista Mimesis* 23, n° 1 (2003): 45-54. http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v23_n1_2002_art_03.pdf.

RECENSIONS D'ŒUVRES ET ENTREVUES DANS LA PRESSE ET À LA RADIO

- Auteur inconnu. « Concluída a “Sinfonia de Brasília”: É a maior obra de Jobim e Vinícius ». *source inconnue*. décembre 1960. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim.
<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9071>.

- . « Dois poetas cantam Brasília ». *source inconnue*. 1960. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. URL <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9093>.
- . « Os compositores Tom Jobim e Vinícius de Moraes a convite do presidente J.K. » *source inconnue*. 29 octobre 1960. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9069>.
- . « Vinícius e Tom cantam Brasília ». *O mundo ilustrado*. 18 mars 1961. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9089>.
- Batista Filho, Zito. « O lançamento do ano : Brasília ». *O Globo nos discos clássicos*. 1961. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9108>.
- Ferreira, Wamberto Hudson. « Vinícius planeja com Tom poema sinfônico de Brasília ». *source inconnue*. 1960. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9073>.
- Justi, Léo, Radamés Gnattali, et Antonio Bulhões. « Estréia no Municipal ». *Última Hora*. 1956. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9032>.
- Máximo, João. « A influência de Villa-Lobos : Seguindo a trilha do maestro, Tom Jobim trabalhou em busca de uma linguagem musical original e brasileira ». Audio : internet streaming. *Jobim, por Antônio Brasileiro*. São Paulo, SP, Brasil: Rádio Cultura, 1990. Rádio Cultura Brasil. <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos>.
- Murilo, Cláudio. « A música de “Orfeu da Conceição” ». *Correio da Manhã*. août 1956. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8974>.
- Piriou, Adolphe. « 1er festival Villa-Lobos ». *Le Monde musical*. avril 1930.
- Prunière, Henri. « Œuvre de Villa-Lobos ». *La Revue musicale*. janvier 1928.
- Schmitt, Florent. « Les arts et la vie : la musique ». *La Revue de France*. janvier 1928.
- Sobota, Guilherme. « ‘Tenho pena do Tom Jobim’, diz José Ramos Tinhorão em mesa sobre música brasileira na Flip ». *Estadão*. juillet 2015, sect. Caderno Cultura e Literatura. O Estado de S. Paulo. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tenho-uma-pena-do-tom-jobim--diz-jose-ramos-tinhorao-em-mesa-sobre-musica-brasileira-na-flip,1719630>.
- Thormes, Jacinto de. « Regressando ». *source inconnue*. 1961. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9110>.
- Vasconcelos, Ary. « Os melhores da música popular brasileira em 1955 ». *O Jornal*. 1955, sect. Música Popular. Acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8961>.
- Villa-Lobos, Heitor. « A arte, poderoso fator revolucionário ». *O Jornal*. 8 novembre 1930.

ENREGISTREMENTS SONORES ET AUDIOVISUELS

Darmon, Éric. *Villa-Lobos : The Soul Of Rio*. DVD, Documentaire. Artline Films, French Connection, ARTE France, 2007.

Feith, Roberto. *Villa-Lobos : O Índio de Casaca*. DVD, Documentaire, 1987.

Hollanda, Chico Buarque de. *Chico Buarque - Paratodos*. CD. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: RCA, 1993.

Jobim, Dora, et Nelson Pereira dos Santos. *A música segundo Tom Jobim*. DVD, Documentaire, 2013.

Jobim, Antonio Carlos. *Brasilia - Sinfonia Da Alvorada*. Vinyl LP. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Columbia Records, 1961.

———. *Tom Jobim Inédito*. CD. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Biscoito Fino, 2007.

———. *Urubu*. Audio CD. Warner Bros Mod Afw, 1997.

Minczuk, Roberto, et OSESP. *Jobim Sinfônico*. Audio CD. Universal Music Canada, 2005.

Natal, Bruno. *Desconstrução*. DVD, Documentaire. Videograma, 2006.

Santos, Nelson Pereira dos. *A Luz do Tom*. DVD, Documentaire, 2013.

PARTITIONS

Gonzaga, Luiz, et Humberto Teixeira. *Asa Branca*. transcription, 2016.

Jobim, Antonio Carlos. *Brasilia - Sinfonia da Alvorada*. Manuscrit de l'auteur, 1958.

———. *Cancioneiro Jobim : obras completas, arranjos para piano - complete works, piano arrangements*. Édité par Paulo Jobim. 2^e éd. Vol. 2. 5 vol. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jobim Music, 2004.

Stravinsky, Igor. *Le sacre du printemps*. Mineola, NY, United States of America: Dover Publications, 1989.

Villa-Lobos, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 1*. New York, NY, United States of America: Associated Music Publishers, 1948.

———. *Bachianas Brasileiras n° 5*. New York, NY, United States of America: Associated Music Publishers, 1947.

———. *Choro n° 10*. Paris, France: Eschig, 1928.