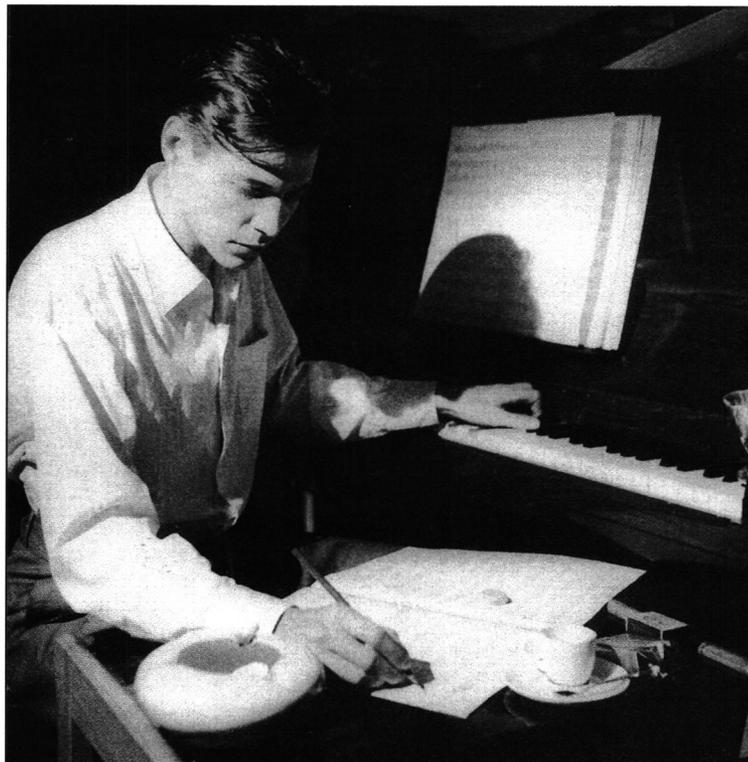


Gaël Liardon

**Essai
sur le langage harmonique
d'Antônio Carlos Jobim**



3ème version, revue et complétée
2010

Remerciements

Je dédie cet ouvrage à ma sœur, qui m'a fait découvrir la musique de Jobim, et je remercie Monsieur Marc-André Rappaz, directeur de ce mémoire, ainsi que Mesdames Angela Sinicco-Benda, et Marcia Dipold, et Monsieur Pierre-Alain Clerc pour leur aide.

La première version de cet essai a été présentée en tant que Mémoire pour l'obtention du diplôme de théorie (filiale 5) au Conservatoire de Musique de Genève en 2008.

Editions

L'édition principalement utilisée dans le cadre de cette étude est le « Cancioneiro Jobim » en cinq volumes, qui contient la totalité (ou presque) des œuvres enregistrées de Jobim, sous la forme d'excellentes réductions pour piano, publiées sous la direction de Paulo Jobim en 2001.

Il existe une deuxième édition de référence, plus ancienne, et supervisée par A.C. Jobim lui-même, mais elle ne contient que les mélodies et les accords chiffrés et en tablatures de guitare, pour une sélection de cent-une chansons. C'est le « Songbook Tom Jobim », en trois volumes, édité par Almir Chediak en 1990. L'un des intérêts de cette édition, c'est qu'elle présente des variantes harmoniques avec l'autre.

Les références des exemples seront abrégées de la manière suivante :

- Edition et numéro de volume : C = Cancioneiro Jobim, S = Songbook Tom Jobim
- Numéro de page
- Numéros de mesures.

Par exemple, C2.234.34-35 signifie : Cancioneiro Jobim volume 2, page 234, mesures 34 à 35.

Table des matières

1. Antonio Carlos Jobim, sa musique et ses influences	7
1.1 L'homme et sa musique	"
1.1.1 Un compositeur illustre et inconnu	"
1.1.2 Comment classer la musique de Jobim?	8
1.2 La musique populaire brésilienne	12
1.2.1 Le choro et la samba	"
1.2.2 Le rythme de la samba, la batucada	13
1.2.3 Quelques compositeurs : Pixinguinha, Rosa, Barroso, Caymmi	14
1.2.4 La bossa nova	15
1.3 La musique classique	18
1.3.1 Les études musicales de Jobim	"
1.3.2 Après les études	19
1.3.3 Quelques compositeurs : Chopin, Debussy, Stravinsky, Villa-Lobos	20
1.4 Le jazz	23
1.4.1 Ce que Jobim ne doit pas au jazz	"
1.4.2 Ce que Jobim doit au jazz	24
1.4.3 Et quel jazz ?	25
1.4.4 Ce que le jazz doit à Jobim	26
1.5 Le compositeur au travail	28
1.5.1 Témoignage de Jobim	"
1.5.2 Le piano	"
1.5.3 La discipline	29
1.5.4 La musique et le texte	30
1.5.5 Quelques bribes de théorie	32
1.6 Le langage harmonique de Jobim	34
1.6.1 « Harmoniser le monde »	"
1.6.2 La « syntaxe des notes voisines »	"
1.6.3 L'élargissement du spectre des consonances	38
2. Elements du langage harmonique d'Antônio Carlos Jobim	40
2.1 Avertissements	"
2.1.1 Principes théoriques	"
2.1.2 Signification des chiffres romains	"
2.1.3 Usage libre de l'orthographe enharmonique dans l'édition de Jobim	41

2.2 Généralités sur le langage harmonique de Jobim	42
2.3 Substituts tritoniques	43
2.3.1 Caractéristiques et origines du substitut tritonique	"
2.3.2 Substituts tritoniques chez Jobim	47
bII-I	"
bIII-II	48
bIV-bIII	"
IV-III	49
bV-IV	"
bVI-V	50
VI-bVI	"
bVII-VI	51
VII-bVII	"
I-VII	52
2.3.3 Cycles de substituts tritoniques	"
2.3.4 Basses chromatiques descendantes	53
2.3.5 Substituts tritoniques utilisés comme « pivots »	55
2.3.6 Pseudo substitut tritonique	56
2.3.7 Les « sensibles descendantes »	"
2.3.8 Autres accords sur les sensibles descendantes, bIIM7 et bIII m7	58
2.4 Septièmes diminuées	60
2.4.1 Composition des accords diminués – notes ajoutées	"
2.4.2 Explications dans la théorie du Jazz	61
2.4.3 Accord diminué sur I	63
2.4.4 Autres accords diminués	66
2.4.5 Utilisation et fonction des accords diminués	67
2.4.6 (A) Substitut d'un accord de dominante en deuxième renversement	"
2.4.7 (B) Accords diminués sur sensible montante	69
#I-II	"
#II-III	70
#IV-V	"
#V-VI	71
VII-I	"
2.4.8 Autres notes ajoutées	72
2.4.9 Formules de plusieurs accords	73
I - #I - II - #II - III	"
I - #I - II - V	"
IV - #IV - I/V - (b)VI	74
2.4.10 (C) Accords diminués sur sensible descendante	"
bII-I	75
bIII-II	76
IV-III	79
bV-IV	"
bVI-V	80
VI-bVI	81

VII-bVII	82
2.4.11 Formules de plusieurs accords	"
I - bIII - II - V	"
I-I/bVII-VI-bVI	83
I - VII - bVII - bIII - (VI) - bVI	"
I - bIII - II - #II - III	84
2.4.12 (D) Le « substitut semi-tonique » de la dominante	85
2.4.13 Substituts semi-toniques de dominantes intermédiaires	87
I-III (pour VII7-III)	"
bIII-V (pour II7-V)	88
IV-bVI (pour III7-bVI, cadence au relatif mineur)	"
bV-bVII (pour IV7-bVII)	89
VII-bIII (pour bVII7-bIII, cadence au relatif majeur)	"
bVII-II (pour VI7-II)	"
2.5 La progression IVm6-III	90
2.5.1 Formule de base IVM7 - IVm6 - IIIm7	"
2.5.2 Variante avec III7	"
2.5.3 Variante avec I/III	91
2.5.4 Variante avec II7	"
2.5.5 Variante IIIm7 - IVm6 - IIIIm7	92
2.5.6 Cadence plagale IVm6 - I	93
2.5.7 Les accords m6 comme dominantes en deuxième renversement	94
2.5.8 Variante IV - bVII7 - IIIIm7	95
2.5.9 Les degrés III et IV dans le système chromatique de Jobim	96
2.6 Le II-V-I jobinien	98
2.6.1 Formule de base sur II-V	"
2.6.2 Comme dominante intermédiaire sur III-VI	99
2.6.3 Sur III-VI-II-V	"
2.6.4 Sur VII-III	100
2.7 Analyse de quelques chansons	102
2.7.1 Eu sei que vou te amar	"
2.7.2 Discussão	103
2.7.3 Samba do avião	104
2.7.4 O grande amor	105
2.7.5 Corcovado	106
2.7.6 Wave	107
2.7.7 Meditação	108
2.7.8 Samba de uma nota só	109
2.7.9 Ela é carioca	110
2.7.10 Desafinado	111
2.7.11 Brigas nunca mais	113
2.7.12 Garota de Ipanema	114
2.8 Águas do março	115

3. Tableau chronologique	118
4. Bibliographie	127
5. Exemples sonores (2 CDs)	128

1. Antonio Carlos Jobim, sa musique et ses influences

1.1 L'homme et sa musique

1.1.1 Un compositeur illustre et inconnu

Antonio Carlos Jobim (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, alias Tom, 25 janvier 1927 - 8 décembre 1994) a composé quelques-unes des plus célèbres chansons du vingtième siècle. Et pourtant, en-dehors du Brésil - où il est une icône nationale - et du milieu du jazz, rares sont les gens qui connaissent son nom. Mais fredonnez seulement les premières notes de « Garota de Ipanema » [CD1-1] et tout le monde comprend de qui on parle. On estime généralement que cette chanson occupe le deuxième rang des chansons les plus enregistrées au monde, la première étant « Yesterday » de Paul McCartney. Mais son compositeur était timide :

« Les gens m'ont invité à être chanteur et j'ai refusé. Je ne le voulais pas. Ils m'ont invité à faire des films et j'ai refusé. J'étais très – comment dit-on? - timide, timoré. Je n'aimais pas être trop exposé. J'ai toujours travaillé derrière la scène, durant toute ma vie. (...) Quand nous avons fait 'Orfeu', je ne voulais pas diriger l'orchestre, parce que je ne me sentais pas à l'aise. J'ai décidé de seulement jouer le piano. Pas parce que j'avais peur, je ne sais pas, j'étais timide... Peut-être insécure, je ne sais pas, pour utiliser un mot honnête. »¹

Même sur le disque « Getz/Gilberto »² qui fit le succès planétaire de « Garota de Ipanema », le nom de Jobim ne figure qu'en petites lettres. Cependant, il a réalisé lui-même bon nombre de disques sur lesquels son nom est en première place, mais ceux-ci eurent nettement moins de succès en-dehors du Brésil. Il faut donc aussi considérer le fait qu'il n'était pas toujours le meilleur interprète de sa propre musique, et que le grand public se souvient mieux des interprètes que des compositeurs.

Ajoutons encore que cette célébriissime version de « Garota de Ipanema » est en fait, quant à l'interprétation, l'une des moins représentatives de l'esthétique sonore brésilienne et de celle de Jobim en particulier. Le timbre de la voix d'Astrud Gilberto, la présence d'un saxophone, et le fait que celui-ci joue un solo improvisé, sont des éléments typiques de ce que cette musique est devenue lorsqu'on l'a mêlée au jazz américain, et c'est sous cette forme que le reste du monde l'a découverte.

« Un compositeur comme moi peut écrire quatre cents chansons, mais il ne devient célèbre qu'à cause d'une ou deux d'entre elles. »³

Cette déclaration décrit bien le statut de Jobim auprès du grand public international. L'édition complète de ses œuvres enregistrées⁴ contient quelque deux cents vingt titres. Les musiciens de jazz en connaissent peut-être généralement une dizaine. Au Brésil, cependant, plusieurs dizaines de chansons de Jobim sont entrées dans le patrimoine populaire.

C'est donc un compositeur, une œuvre, et tout l'environnement musical dont elle est issue, qu'il nous reste à découvrir.

¹ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

² « Getz/Gilberto », enregistré en 1963, Verve 521414-2.

³ in « A casa do Tom », film de Ana Jobim, DVD Biscoito Fino 2007.

⁴ Cancioneiro Jobim, cinq volumes, Jobim Music 2001.

1.1.2 Comment classer la musique de Jobim?

Au Brésil, Jobim est considéré comme un des plus grands auteurs du répertoire populaire national. Dans le reste du monde, on l'associe à la *bossa nova*, style musical apparu à la fin des années cinquante – ce qui est correct mais réducteur. La bossa nova elle-même est souvent considérée comme une forme dérivée du jazz, ce qui est discutable.

En réalité, la musique de Jobim se situe au carrefour de trois traditions :

- la chanson populaire brésilienne,
- la musique « classique »⁵ européenne ou d'influence européenne, principalement dans une lignée allant de Chopin à Villa-Lobos,
- le jazz américain vocal et orchestral.

La position de chacune de ces traditions apparaît déjà dans les citations suivantes :

« -Comment la musique est-elle entrée dans votre vie ?

- *Eh bien, voyons. J'avais deux oncles qui jouaient de la guitare. L'un jouait des choses plus populaires, et l'autre aimait la musique classique. Il jouait les compositeurs espagnols et aimait aussi Chopin, Bach, des gens comme ça. Et j'ai fini par aimer ça aussi.*

(...)

- Aimiez-vous particulièrement certains compositeurs ?

- *J'en aimais beaucoup. Ary Barroso, bien sûr, et Dorival Caymmi, un maître, et Pixinguinha, Garoto, Custódio Mesquita... J'aime Custódio, un type qui était vraiment en avance sur son temps... J'aimais aussi Noel Rosa, José Maria de Abreu, Lamartine Babo, ainsi que les plus populaires comme Ismael Silva, Wilson Batista, Atila Alves et d'autres. J'aimais aussi beaucoup João de Barro, Bororó (...) et Geraldo Pereira.*

(...)

- Dans vos études musicales, qu'aimiez-vous écouter ?

- *Prenons les choses dans l'ordre. En termes de musique populaire, ce serait ces musiciens brésiliens que j'ai déjà mentionnés. Pour ce qui est de la musique classique, ce serait Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach, Beethoven etc. Mais Villa-Lobos et Debussy sont des influences spécialement profondes pour moi. Pour ce qui est du jazz, le vrai jazz, je n'y ai jamais beaucoup eu accès. Ce que nous écoutions ici, c'était ces big bands. Le vrai jazz, ici, était quelque chose pour les collectionneurs, pour les types du genre riches playboys. Je ne suis pas tellement un connaisseur du jazz. »⁶*

Nous voyons d'emblée que la culture musicale de Jobim était très différente de l'idée qu'on s'en fait généralement. Que la chanson brésilienne y occupe la première place, ce n'est bien sûr pas une surprise. En revanche, on voit que la musique classique y est nettement plus présente que ce qu'on pourrait croire, et le jazz nettement moins. La tradition familiale semble avoir joué un rôle déterminant : dans la famille de Jobim, on aimait la musique populaire nationale, et la musique classique, représentées respectivement par ses deux oncles. Ce n'est sans doute qu'à l'adolescence et à l'âge adulte qu'il a découvert le jazz, et ceci probablement de manière plutôt indirecte, par le biais de la chanson brésilienne de l'époque, devenue entre-temps extrêmement réceptive à l'influence nord-américaine.

⁵ Il m'est pénible d'utiliser cette étiquette réductrice, sous laquelle on regroupe communément des siècles de traditions musicales très diverses, mais je continuerai de le faire dans la suite de ce texte, faute de mieux, et sans guillemets.

⁶ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 22.

Nous verrons que c'est bien dans sa formation classique que Jobim a trouvé la source principale des raffinements harmoniques et mélodiques de son langage musical. L'un de ses principaux mérites est sans doute d'avoir réussi à produire une musique à la fois populaire et savante, et d'avoir contribué à faire entrer dans la tradition populaire un langage musical très sophistiqué, hérité de la musique savante européenne.

« Il écrit des mélodies à la fois simples et difficiles (...). » Gal Costa⁷

En menant la réflexion un peu plus loin, on peut se demander ce qui, au juste, détermine la frontière entre des genres musicaux étiquetés « populaire », « jazz » ou « classique ». Parfois, la même chanson de Jobim semblera appartenir à l'un ou l'autre genre, en fonction de la manière dont elle est interprétée.⁸ [CD1-2, 3, 4]

Ce qui pousse l'auditeur à classer une musique dans la catégorie « musique populaire » ou « jazz », c'est sans doute en grande partie la présence d'une *section rythmique* ou *harmonico-rythmique* (batterie, guitare jouant les accords, etc.)⁹. Par section rythmique, je veux dire un ou plusieurs instrumentistes qui donnent en permanence la pulsation et la mesure. S'ils soutiennent également l'harmonie, il s'agit d'une section harmonico-rythmique.

Il s'agit donc d'un élément optionnel de l'instrumentation, et non de la composition elle-même. On peut dès lors se demander si l'entreprise de classer une musique, et celle de Jobim en particulier, n'est pas dépourvue de sens, sans parler de la tentation d'établir une hiérarchie entre les genres musicaux.

Pour aller plus loin encore, on peut se demander depuis quand la musique classique occidentale est caractérisée par l'absence de la section harmonico-rythmique. Par exemple, la musique produite en Europe entre 1600 et 1750 ne s'exécute presque jamais sans l'accompagnement d'un *continuo*, qui, lorsqu'il est réalisé par un clavecin ou un luth, joue un rôle très similaire à celui de la guitare dans la chanson brésilienne. Quant à un accompagnement permanent de percussions, il semble avoir disparu en Europe depuis plus longtemps¹⁰. Mais on le trouve par exemple dans la musique la plus érudite de l'Inde.

L'absence d'une section harmonico-rythmique ne serait donc devenue une caractéristique de la musique savante européenne qu'au cours du XVIIIe siècle. Or, la section rythmique est sans doute l'élément le plus à même d'émouvoir l'auditeur dans son corps physique, c'est à dire : de l'inciter à bouger. Aujourd'hui, dans le milieu classique, il est plutôt malséant pour un musicien de frapper la pulsation avec le pied, alors que c'est très courant et naturel dans d'autres traditions. Et pourtant, en 1626, l'organiste espagnol Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) indique qu'on pouvait le faire en jouant de l'orgue :

⁷ Songbook Tom Jobim vol. 3, page 6.

⁸ Comparer par exemple les versions de « Por toda minha vida » des trois CDs suivants :

- « Antonio Carlos Jobim : Composer », Warner Archives, 9 46114-2,

- « Elis & Tom », Verve 1974, 824 418-2,

- « Tom Jobim, raros compassos vol. 2 », Revivendo, RVCD-143.

⁹ Je remercie Madame Angela Sinicco-Benda de m'avoir rendu attentif à cet élément.

¹⁰ Dans la pavane « Belle qui tiens ma vie » du traité « Orchésographie » (1589), Thoinot Arbeau écrit un accompagnement permanent au tambourin, en dactyles.

« Item, qu'il joue aussi en mesure qu'il peut, sachant où faire le temps fort et le temps faible, s'habituant (en tout cas) à marquer la mesure avec la pointe du pied droit, tenant le talon posé par terre pour s'appuyer sur celui-ci, donnant la juste valeur et durée à chaque son note, et pour cela il doit être très bon chanteur comme je l'ai dit dans la première condition. »¹¹

De même, Georg Muffat en 1698 :

« Il est fort utile pour l'exactitude de la mesure, de la donner chacun par un petit mouvement du pied; ainsi que font les Lullystes. »¹²

Mais en 1717, François Couperin (1668-1733) souhaite que le corps soit immobile :

« Il est mieux, et plus Séant de ne point marquer la mesure de la Teste, du corps, ny des pieds. Il faut avoir un air aisé a Son clavecin : (...). »¹³

Le fait que la section harmonico-rythmique et le mouvement corporel aient été progressivement exclus de la musique savante et relégués à la musique populaire donne une image des codes de comportement d'une société dans laquelle l'expression corporelle est bridée. Dans la musique savante indienne, par exemple, les dimensions corporelles, émotionnelles et intellectuelles semblent plus harmonieusement équilibrées. La musique de Jobim est sans doute arrivée elle aussi à un équilibre remarquable, en joignant une riche harmonie héritée de l'Europe avec la non moins riche rythmique brésilienne.

« - Ecoutez-vous de la musique classique ?
 - *Un peu, quand j'ai le temps. C'est très dur, n'est-ce pas ?*
 - En fait, l'expression 'musique classique' est un peu... Tout cela est de la musique, n'est-ce pas ?
 - *Mais nous faisons toujours cette distinction, non ?*
 - Faites-vous une distinction entre votre musique et la musique classique ?
 - *Non, pas la moindre, mais la différence existe (il rit). Je ne fais pas cette distinction.*
 - La musique peut être belle et très riche sans être classique.
 - *Oui, bien sûr. Des musiques comme les valse de Chopin étaient de la musique populaire, les mazurkas et tout ça... Mais elles avaient une certaine classe. Elle l'avaient certainement. Je ne fais pas de distinction entre populaire et classique. On peut faire une distinction entre la musique populaire, folk, classique, érudite, moderne... Je pense que de telles distinctions ne servent à rien. Elles n'ont pas de signification. »¹⁴*

Ce qui était sans doute bien plus significatif pour Jobim était son désir de faire une musique rendant hommage à la nature, à la faune et à la flore de son pays. Cette aspiration, liée à une réelle préoccupation écologique, devint très importante dans la deuxième partie de sa production.

¹¹ Francisco Correa de Arauxo, « Facultad organica », Alcalá, 1626, Minkoff Reprint Genève 1981, folio 25. Traduction par Guy Bovet publiée dans la Tribune de l'Orgue, Lausanne, années 37 à 44, 1985 à 1992.

¹² Georg Muffat, Préface du *Florilegium Secundum*, Passau, 1698 (in Walter Kolneder : *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, page 77).

¹³ François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris 1717, pages 5-6. Reprint Fuzeau 1996.

¹⁴ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

« Tom Jobim avait un sens instinctif de communion avec la nature, qui transparaît dans sa musique. 'Je suis vraiment un grand forestier', aimait-il à dire, se vantant de la connaissance intime qu'il avait des plantes et des animaux. Un jour, Vinícius de Moraes observa que Tom allait 'de plus en plus profondément dans la forêt', à quoi Jobim répondit : 'Guimarães Rosa¹⁵ m'a appris qu'on ne peut jamais aller complètement dans la forêt – seulement à mi-chemin. Dans la deuxième moitié, on commence déjà à en sortir'. Moraes fit cette remarque en 1971, quelques mois avant que commence la phase de Jobim la plus intensément orientée vers la nature et l'environnement, une période qui s'étendit au-delà des quatre ans (1972-1976) durant lesquels il publia à intervalles rapprochés 'Águas de Março' et deux albums portant des noms d'oiseaux (*Matita Perê* et *Urubu*), remplis de chants inspirés par la nature ou se référant à celle-ci, tels que 'Sabiá', 'Tempo do mar', 'Rancho nas nuvens', 'Nuvens douradas', 'Boto' et 'A correnteza'. »¹⁶

¹⁵ Guimarães Rosa (1908-1967), écrivain brésilien.

¹⁶ Sérgio Augusto, dans *Caoncionero Jobim* vol. 4, page 25.

1.2 La musique populaire brésilienne

1.2.1 Le choro et la samba

Reprenons la liste des musiciens mentionnés par Jobim : Ary Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Garoto, Custódio Mesquita, Noel Rosa, José Maria de Abreu, Lamartine Babo, Ismael Silva, Wilson Batista, Aaulfo Alves, João de Barro, Bororó, Geraldo Pereira.

Si l'on se réfère à l'étude de Gérard Béhague sur les musiques du Brésil¹⁷, on constate que Jobim dresse un tableau complet de la musique du Rio de son enfance, et plus précisément des représentants de ce que Béhague appelle « la samba classique des années trente », ainsi que de la tradition plus ancienne appelée « choro ».

« Le *choro* (de *chorar*, "pleurer" ou de *xolo*, nom donné jadis aux fêtes et danses afro-brésiliennes) est d'abord un style de musique instrumentale qui naît à Rio aux alentours des années 1870, créé par des musiciens des rues qui donnent des sérénades (avec chants), et exécutent non seulement des airs mélancoliques et romantiques mais aussi les danses à la mode. (...) [Le style choro] se résume à l'application systématique des syncopes dites afro-brésiliennes aux danses européennes et au caractère improvisateur vivace des mélodies. »¹⁸

Le choro se base sur des danses de salon européennes (valse, mazurka, polka, contredanse, scottish, quadrille¹⁹) mêlées à la rythmique brésilienne « dont les ingrédients comprennent un rythme binaire d'une gaieté contagieuse (...) et d'abondantes et excitantes syncopes »²⁰.

La samba est à l'origine une danse traditionnelle, d'origine africaine.

« L'étymologie de samba vient sans doute de la langue angolaise quimbundo dans laquelle *semba* signifie précisément *umbigada*. »²¹ « [L'*umbigada*] (du portugais *umbigo*, "nombril") [est une] sorte d'invitation à danser [exécutée par des solistes] consistant en un mouvement brusque pelvien qui provoque un frottement symbolique des nombrils. »²²

Il existe plusieurs variétés de sambas, et celle qui nous intéresse est la samba urbaine de Rio de Janeiro.

« Il est fort probable que son origine soit la *samba de morro*, ancienne danse en rond des collines (*morros*) de Rio où se trouvent les infâmes favelas. (...) Malgré la diversité de [la samba urbaine], elle s'associe avant tout aux festivités de carnaval qui commencent à Rio aux alentours de 1840 mais ne sont mises officiellement sous le patronage de la ville qu'en 1899. (...) Bien qu'il y ait plusieurs exemples de musiques portant le nom de samba dès les années 1910, la première samba qui se présente pour le carnaval de 1917 est *Pelo telefone* (...) qui connaît un succès énorme (...) et la samba devient désormais, avec la marche, le

¹⁷ Gérard Béhague, « Musiques du Brésil », Cité de la musique / Actes Sud 1999.

¹⁸ op. cit. pages 74-75.

¹⁹ op. cit. page 74

²⁰ op. cit. page 65

²¹ op. cit. page 64

²² op. cit. page 63

genre carnavalesque par excellence. Elle consiste en une synthèse de la polka, du *maxixe*²³ et du *choro* où la mesure est strictement à 2/4²⁴ avec l'accentuation sur le deuxième temps, et comprend le chant responsorial et le jeu percussif combiné, la forme alternée strophe-refrain, et les nombreuses syncopes de la mélodie et de l'accompagnement. L'ensemble de percussion assez varié, appelé génériquement *batucada*, se charge de l'exécution de rythmes croisés et de polyrythmies. »²⁵ « Si, en tant que genre musical et chorégraphique, la samba urbaine a réussi à se transformer en un symbole d'identité nationale brésilienne depuis 1917, c'est que plusieurs secteurs de différentes classes sociales ont participé à son essor historique, tout en reconnaissant plus ou moins ouvertement sa base afro-brésilienne. La samba révèle en outre au long des années une flexibilité extraordinaire qui lui permet de s'adapter aisément aux conditions de changement social et esthétique de chaque époque, sans perdre pour autant ses particularités de base (surtout le rythme). »²⁶

1.2.2 Le rythme de la samba, la batucada

BATUCADA

²³ Maxixe : danse urbaine de Rio de Janeiro, qui apparaît vers 1875, et s'exécute d'abord sur les rythmes de polka, de habanera et de tango ; reconnue comme un genre hybride à la fin des années 1890, se caractérisant par une grande vivacité rythmique (syncopes) et une chorégraphie lascive ; jouit d'une grande popularité à Paris et Londres au début du XXe siècle. (op. cit. page 160)

²⁴ Cette indication n'est pas très claire, car le rythme de samba se note, semble-t-il, le plus souvent à 2/2.

²⁵ op. cit. page 76-77

²⁶ op. cit. page 83-84

²⁷ Cette partition m'a été fournie par Mme Marcia Dipold, et provient d'un stage de percussion brésilienne.

L'élément central de la samba est son support rythmique. Celui-ci repose sur une cellule répétitive de quatre temps (représentés en principe par quatre blanches dans deux mesures à 2/2). Les temps sont frappés par un tambour grave (*surdo*). Sur cette base simple et stable, toute une famille d'instruments aigus aux timbres contrastés répètent des formules syncopées, différentes et caractéristiques pour chaque type d'instrument, et qui produisent une polyrythmie en s'additionnant. Le terme *batucada* (battement) désigne à la fois l'ensemble de ces instruments, et le genre musical rythmique qu'ils exécutent. Destinée à l'origine à accompagner la danse, avec ou sans la présence d'un élément mélodique, cette polyrythmie est devenue la base de toutes les formes de chansons issues de la samba.

1.2.3 Quelques compositeurs : Pixinguinha, Rosa, Barroso, Caymmi

Parmi les noms cités par Jobim, les plus connus sont Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso et Dorival Caymmi.

« Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1898-1973) (...) n'est pas seulement un grand virtuose flûtiste et saxophoniste mais un compositeur original et un chef d'orchestre d'une influence extraordinaire. »²⁸ Toujours selon Gérard Béhague, certaines de ses sambas et de ses *choros Carinhoso* (*samba-choro*) « demeurent des modèles insurpassables ». ²⁹ [CD1-5]

Noel Rosa (Noel de Medeiros Rosa, 1910-1937) « est un des compositeurs *sambistas* cariocas³⁰ les plus expressifs. Malgré une vie très courte, il écrit plus de deux cents sambas, marches et chansons qui expriment un force d'émotion peu commune. (...) Les chefs-d'œuvre de Noel Rosa (...) ne sont reconnus comme tels qu'à partir des années cinquante ; elles deviennent alors les modèles classiques de la samba urbaine de l'âge d'or et auront une grande influence, surtout à l'époque de la bossa-nova. »³¹ [CD1-6]

Il ne semble pas que Jobim ait beaucoup fréquenté Pixinguinha, ni bien sûr Noel Rosa. En revanche, il a côtoyé fréquemment les deux compositeurs suivants.

Ary Barroso (1903-1964) fut compositeur, pianiste, acteur à l'occasion, mais pas chanteur semble-t-il. Il est l'auteur à succès de nombreuses *sambas-canções* (sambas-chansons), « espèce de boléro sentimental sur un rythme moins vif que l'on danse dans les boîtes de nuit »³², et en particulier de la patriotique *samba-exaltação* « Aquarela do Brasil » (aussi connue sous le titre « Brazil ») qui est devenue « un hit planétaire durant la Seconde Guerre Mondiale et après celle-ci »³³. Reconnu comme un précurseur par la génération « bossa nova », il semble avoir eu quant à lui une admiration mitigée pour cette dernière, tout en acceptant de jouer auprès d'elle un rôle de vétéran protecteur. Selon Ruy Castro, « le vieux compositeur alla plusieurs fois à la télévision pour annoncer que Tom Jobim était "le plus grand compositeur brésilien des dernières décennies". C'est un fait, cependant, qu'au restaurant Fiorentina, après plusieurs whiskies, l'opinion d'Ary semblait changer. »³⁴ On peut se faire une bonne image de la position paradoxale de Barroso par rapport à la jeune génération en écoutant sa chanson « Aquarela do Brasil » dans son enregistrement original - par Francisco Alves³⁵ avec Radamés Gnattali et son

²⁸ op. cit. page 77

²⁹ op. cit. page 79

³⁰ carioca : habitant de Rio de Janeiro.

³¹ op. cit. pages 85-86

³² op. cit. page 84

³³ Ruy Castro, *Bossa Nova*, A Capella Books 2000, page 180.

³⁴ op. cit. page 185.

³⁵ in « Ary Barroso, compositions 1930-1942 », Harlequin 2000. HQ CD 151

orchestre (1939) - et dans les versions ultérieures de Jobim³⁶ (1970), João Gilberto³⁷ (1980), et Gal Costa³⁸ (1988). C'est un exemple frappant de la manière dont la samba se perpétue tout en s'adaptant sans cesse aux modes. [CD1-7, 8, 9, 10]

Dorival Caymmi (1914) est né à Salvador (Bahia). « Les thèmes de ses chansons se rapportent au folklore de Bahia et surtout au folklore de la mer et des pêcheurs (*canções praieiras*) dans un style poétique direct, sans ornement, mais sonore et doux, inspiré par les inflexions et les rythmes du langage quotidien et les légendes afro-bahianaises. (...) Son Cancioneiro da Bahia, publié en plusieurs éditions (...) [fait] partie de l'héritage musical populaire du Brésil connu de tous depuis presque un demi-siècle. »³⁹ Bien qu'incarnant l'archétype du bahianais, c'est à Rio qu'il a trouvé le succès et qu'il s'est établi définitivement dès les années trente. « Ses accompagnements de guitare sont très novateurs pour l'époque, surtout en ce qui concerne les harmonies savantes et quelques peu recherchées et les effets rythmiques inusuels dont certains pensent qu'ils ont influencé quelques guitaristes de bossa-nova. »⁴⁰ [CD1-11] Dorival Caymmi et Tom Jobim étaient liés par l'amitié et une admiration réciproque. En 1964, ils enregistrèrent ensemble un disque intitulé « Caymmi visita Tom »⁴¹. Enfin, les enfants de Caymmi, Danilo et Simone, firent partie du groupe Nova Banda que Jobim forma dans la dernière partie de sa carrière.

1.2.4 La bossa nova

C'est dans la tradition évolutive de la samba qu'il faut situer le style apparu en 1958 et appelé « bossa nova ». « Le mot *bossa* était répandu depuis longtemps et se trouvait dans le dictionnaire, signifiant une manière spécifique de faire quelque chose, et était un mot d'argot courant parmi les musiciens brésiliens depuis le début des années trente au moins – il apparaît dans une samba de Noel Rosa écrite à cette période. »⁴² L'expression « bossa nova » fut utilisée dès l'apparition du nouveau mouvement, tout d'abord un peu par hasard, et s'imposa très vite comme une dénomination officielle.

Beaucoup de musiciens de Rio semblent avoir contribué à la naissance de la bossa nova, mais on reconnaît généralement que c'est le chanteur et guitariste João Gilberto qui mit le feu aux poudres, en inventant - au cours d'une période de dépression entre 1955 et 1957 selon Ruy Castro⁴³ - une nouvelle manière de chanter et d'accompagner la samba.

Le principal ingrédient était sa manière d'articuler les accords de guitare : « João Gilberto est considéré comme le principal auteur de la fameuse *batida* ("temps" ou "rythme de base") dont les éléments de déphasage constituent ce qu'on surnomme très à propos *violão gago* ("guitare bègue"). » Concrètement, le procédé consiste à jouer d'une part, avec la basse, les temps réguliers correspondant au *surdo* de la *batucada*, et d'autre part, avec les notes supérieures, un rythme syncopé correspondant aux formules caractéristiques du *tamborim*.

« (...) ce rythme de guitare, qui simplifiait complètement la *batida* de la samba – comme s'il

³⁶ « Antonio Carlos Jobim – Stone Flower », CTI Records 1970, 5051742.

³⁷ « João Gilberto - Brasil », réédité sous « Amoroso/Brasil », Warner 9 45165-2.

³⁸ « Gal Costa – Aquarela do Brasil », Mercury 1988, 836 017-2.

³⁹ Gérard Béhague, « Musiques du Brésil », page 92.

⁴⁰ op. cit. page 93.

⁴¹ « Caymmi visita Tom », Elenco 1964, ME-17.

⁴² Sérgio Augusto, in Cancioneiro Jobim vol. 2, Jobim Music 2001, page 43 / Voir aussi Castro pages 149-151.

⁴³ Castro, chapitre 7.

réduisait toute l'armée rythmique d'une école de samba⁴⁴ aux seuls *tamborins* – mais qui était suffisamment flexible pour accompagner n'importe quel type de musique, tout en étant quelque chose de nouveau. »⁴⁵

Les auteurs reconnaissent également que d'autres expériences très similaires avaient déjà été faites dans les années précédentes, mais de manière plus anecdotique, en particulier par João Donato (1934) à l'accordéon dans l'enregistrement de « Eu quero um samba »⁴⁶ avec le groupe vocal Os Namorados en 1953 [CD1-12], et également de manière plus générale par le pianiste Johnny Alf (1929).

L'enregistrement de Donato était alors passé inaperçu, tandis que lorsque João Gilberto présenta en 1957 la technique qu'il avait mise au point, il fit une si forte impression sur les jeunes guitaristes de Rio, que ceux-ci se mirent immédiatement à l'imiter. Ruy Castro cite Roberto Menescal, qui animait avec Carlos Lyra une « académie » de guitare à Rio : « En fait, nous n'enseignons pas vraiment la guitare. Nous enseignons la *batida* de João Gilberto. Personne ne sortait de là formé pour être soliste. »⁴⁷

Le deuxième ingrédient était sa nouvelle manière de chanter, caractérisée par l'absence de vibrato, et un volume sonore très doux, ce qui était à l'opposé de l'idéal vocal de l'époque. Il ne s'agissait pas d'une caractéristique en quelque sorte innée de la voix de Gilberto, mais d'un changement de technique délibéré et longuement étudié. Au début de sa carrière en 1950, au sein du groupe Os Garotos da Lua, João Gilberto chantait de la même manière que ses contemporains, et même avec un volume sonore particulièrement puissant⁴⁸. Son nouveau style fut tout d'abord très surprenant pour les Brésiliens, mais correspondait à une manière déjà pratiquée dans le jazz « cool », en particulier par Chet Baker⁴⁹.

Deux enregistrements de « Chega de saudade » (musique de Jobim, texte de Vinícius de Moraes) faits en 1958 marquent la naissance historique de la bossa nova. Dans le premier⁵⁰ [CD1-13], Elizeth Cardoso chante, et João Gilberto n'est qu'à la guitare. Dans le deuxième⁵¹ [CD1-14], il chante et joue. La comparaison de ces deux enregistrements permet de mesurer à quel point le style vocal de Gilberto était novateur.

La bossa nova n'est donc pas en premier lieu une nouvelle manière de composer, mais une nouvelle manière d'interpréter la musique, qui peut s'appliquer à presque n'importe quelle chanson de rythme binaire. João Gilberto lui-même enregistra de nombreuses chansons anciennes ou étrangères en les adaptant à son style. Pour revenir à Tom Jobim, une grande partie de ses chansons considérées aujourd'hui comme des classiques de la bossa nova avaient été composées *avant* qu'il découvre la nouvelle manière de Gilberto. Avec une grande lucidité, il reconnut immédiatement l'importance de ces innovations, dans un texte écrit au dos du disque « Chega de Saudade » publié en 1959 : « João Gilberto est un bahianais bossa-nova de vingt-sept ans. En très peu de temps, il a influencé une génération entière d'arrangeurs, de guitaristes, de musiciens et de chanteurs. (...) » Comme le remarque Ruy Castro⁵², il n'a pas ajouté « et de compositeurs ». Il est donc difficile de déterminer dans les

⁴⁴ escola de samba : ensembles de samba du carnaval de Rio.

⁴⁵ Castro, page 105

⁴⁶ Réédité dans « A trip to Brazil », Motor 1998, 565 382-2.

⁴⁷ op. cit. page 148.

⁴⁸ op. cit. page 33 et 39.

⁴⁹ op. cit. page 118.

⁵⁰ Réédité dans « A trip to Brazil », Motor 1998, 565 382-2.

⁵¹ Réédité dans « The legendary João Gilberto », World Pacific 1990, CDP 7 93891 2.

⁵² op. cit. page 157.

compositions de Jobim les éléments caractéristiques de la bossa nova, et il serait à coup sûr erroné d'utiliser cette étiquette pour l'ensemble de son œuvre.

« La bossa nova est devenue si prestigieuse que tout le monde se souvient de 'Desafinado' ⁵³ [CD1-15] et pense que je suis le type qui a initié le mouvement. En fait, nonante pour cent de mes chansons ne peuvent pas être considérées comme de la bossa nova. C'est l'un des dangers de cataloguer les musiciens. »⁵⁴

De plus, malgré son succès phénoménal, il ne faut pas oublier que la bossa nova fut une mode limitée dans le temps : les années « bossa nova » couvrent plus ou moins la période de 1958 à 1965, alors que les dernières compositions de Jobim datent de 1994.

Parmi les différents genres qu'il aborde, les commentateurs⁵⁵ mentionnent, en plus de la samba, la modinha⁵⁶, le choro, le baião⁵⁷, la toada⁵⁸, le frevo⁵⁹, le bolero, la valse, ainsi que diverses formes de musique de chambre et symphonique. Avouons que sans une connaissance approfondie de ces genres, il n'est pas toujours évident de les discerner dans les chansons de Jobim, mais les sources permettent d'esquisser une petite liste d'exemples :

afro-samba : Agua de beber [CD1-16]

modinha : Modinha [CD2-7]

choro : Choro canção, Falando do amor, Garoto (Choro) [CD1-17]

baião : Vida bela (Praia branca) [CD-18]

toada : Correnteza [CD2-1], Caminho de pedra

sérénade : Derradeira primavera, O que tinha de ser, Por toda minha vida [CD1-2, 3, 4]

frevo : Frevo (de Orfeu) [CD2-2]

bolero : Anos dorados [CD2-3]

valse : Imagina [CD2-4], Valsa do Porto das Caixas

⁵³ Le deuxième grand succès de la bossa nova, composé par Jobim et Newton Mendonça, interprété par Gilberto.

⁵⁴ Cancioneiro Jobim vol. 2, page 48.

⁵⁵ Songbook Tom Jobim vol. 3 page 18 et Cancioneiro Jobim vol. 5 page 31.

⁵⁶ modinha : chanson lyrique d'amour très populaire vers la fin du XVIIIe siècle (Béhague page 161).

⁵⁷ baião : danse du Nordeste, au rythme syncopé et au mouvement très vif (Béhague page 154).

⁵⁸ toada : chanson simple de caractère mélancolique et sentimental (Béhague page 163).

⁵⁹ frevo : danse en forme de marche très rapide, de musique très syncopée (Béhague page 158).

1.3 La musique classique

1.3.1 Les études musicales de Jobim

L'un des oncles de Jobim aimait la chanson brésilienne, et l'autre la musique classique. Ses premiers instruments furent la guitare et l'harmonica, qu'il pratiqua apparemment de façon plutôt nonchalante.

« Je devrais préciser que je n'étais pas un de ces enfants que les parents mettent très tôt en cours de musique. Dans mon enfance, je me promenais dans la forêt, nageais dans le lagon Rodrigo de Freitas, allais beaucoup à la plage, allais pêcher, tout ça. Vous savez qu'il y a des gens qui ont étudié la musique depuis l'âge de cinq ans. Mon intérêt pour la musique s'est éveillé quand j'avais douze ans. Avant ça, j'aimais écouter la musique à la radio. »⁶⁰

Mais sa mère avait fondé une école de musique, et c'est là que Jobim découvrit le piano et reçut ses premières leçons, avec un professeur qui eut d'emblée une influence décisive :

« Ma mère a fondé une école appelée "Brasileiro de Almeida", qui est devenue célèbre autour d'Ipanema. Alors, quand j'étais à l'école, j'ai rencontré ce professeur, Hans Joachim Koellreutter, un professeur allemand qui était venu au Brésil pour échapper à la guerre, et était venu dans l'école de ma mère pour enseigner la musique aux enfants. »⁶¹

« J'avais à peu près quatorze ans, et depuis je ne me suis plus jamais séparé [du piano]. Ma sœur était paresseuse, elle n'aimait pas faire des gammes, et M. Koellreutter m'a pris comme élève à sa place. »⁶²

Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) avait étudié à l'Académie de Musique de Berlin, ainsi qu'au Conservatoire de Genève (études de flûte avec Marcel Moyse en 1936-7). Le dictionnaire Grove ne mentionne pas son passage dans l'école de Madame Jobim, sans doute trop peu connue. Il enseigna la théorie et la composition au Conservatoire Brésilien de Rio de Janeiro (1937-52) et à l'Institut de Musique de São Paulo (1942-4), fonda le groupe de musique expérimentale Música Viva (1939), dirigea l'Académie Libre de Musique de São Paulo (1952-5), le département de musique de l'Université de Bahia (1952-62) et l'Orchestre Symphonique de Bahia (1952-62), et présida la section brésilienne de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine. Après vingt-six ans d'intense activité au Brésil, il quitta ce pays en 1963 pour diriger successivement les Instituts Goethe de Munich, New Delhi et Tokyo, entre autres, et revint au Brésil en 1975. Son activité musicale était essentiellement centrée autour des techniques modernes de composition, particulièrement le dodécaphonisme et le sérialisme. On imagine aisément que le premier professeur de piano du petit Tom Jobim n'était pas un personnage ordinaire.

« Koellreutter m'a beaucoup aidé. Il m'a appris les bases, et plus tard la composition et l'harmonie. Il n'était pas le bête prof de piano ordinaire. Il m'a ouvert les yeux. »⁶³

⁶⁰ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 18.

⁶¹ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

⁶² Cancioneiro Jobim vol. 1, page 32.

⁶³ ibid.

De plus, selon Sérgio Augusto,

« c'est Koellreutter, avec Villa-Lobos, qui a montré à Jobim qu'il n'y a pas de frontières nettes entre le classique et le populaire (Koellreutter avait étudié le saxophone avec Luiz Americano pour jouer dans un cabaret à Lapa), et lui a appris à chercher de nouvelles gammes et harmonies sur des rythmes stratifiés. »⁶⁴

C'est également chez Sérgio Augusto qu'on trouve le meilleur récit de la suite des études de Jobim :

« A l'âge de seize ans, Tom commença d'étudier l'harmonie et la composition avec un autre professeur, le compositeur et chef d'orchestre noir Paulo Silva, qui était très admiré par Villa-Lobos. Pour s'exercer, il écrivait des valse, des mazurkas et des préludes ; il considérait que ces derniers étaient sans valeur, et les appelait "préludes-de-papier-à-jeter". Mais il fut rapidement déçu de son nouveau professeur : "Il était trop systématique, plein de règles tyranniques, il m'interdisait de faire des quarts ou des quintes, je me sentais très limité." Bien qu'il eût ensuite encore un autre professeur dont les méthodes lui convenaient mieux, Tomás Gutiérrez de Terán – qu'Arthur Rubinstein considérait comme le meilleur pianiste espagnol, et qui était venu au Brésil à l'invitation de Villa-Lobos – c'est avec Lucia Branco qu'il approfondit ses études de musique classique (Bach, Beethoven, Chopin, Ravel, Debussy et Villa-Lobos) et découvrit ses talents de compositeur. Influencé par Liszt et Chopin, Jobim écrivit, à l'âge de dix-huit ans, une valse⁶⁵ [CD2-4] qu'il considérait comme sa première véritable composition. Bien des années plus tard, avec des paroles de Chico Buarque, elle fut intitulée "Imagina", mais elle n'avait pas de titre à l'origine. (...) [Son professeur] exprima non seulement son approbation pour cette pièce, mais l'encouragea aussi à dédier ses talents davantage à la composition qu'à une carrière d'interprète, parce que ses mains étaient petites. »⁶⁶

1.3.2 Après les études

Le début de la carrière de Jobim peut se résumer en quatre étapes. Après une brève tentative d'étudier l'architecture, il commença par travailler comme pianiste, de nuit, dans les bars et clubs de Rio.

« - Et quand êtes-vous devenu musicien professionnel ?
- *Quand je suis devenu pianiste de night-club. Il fallait que je connaisse autant de chansons que possible, pour plaire à la clientèle, vous savez comment c'est. Je jouais des sambas, des chansons françaises, des songs américains, des tangos, des boléros, tout ça.* »⁶⁷

En 1952, il décida de quitter ce travail pénible et mal rémunéré, et devint arrangeur de la compagnie Continental. « Chez Continental, en copiant sur des partitions la musique de samba que les *sambistas* primitifs composaient sur des boîtes d'allumettes, il décida de s'essayer à la composition lui aussi. »⁶⁸

Il acquit progressivement une renommée locale, jusqu'en 1956 où Vinícius de Moraes lui demanda de

⁶⁴ ibid.

⁶⁵ Les premières mesures sont reproduites en 2.4.4.

⁶⁶ ibid.

⁶⁷ Songbook Tom Jobim vol. 2, pages 18-9.

⁶⁸ Castro, page 57.

composer avec lui les chansons de son spectacle « Orfeu da conceição »⁶⁹. Après quelques essais non retenus, ils composèrent ensemble « Se todos fossem iguais a você » [CD2-5], qui devint un classique du répertoire populaire brésilien, et fit accéder Jobim à la célébrité nationale.

La célébrité mondiale vint avec la collaboration avec João Gilberto, commencée en 1958, culminant en 1963 avec le disque « Getz/Gilberto ».

1.3.3 Quelques compositeurs : Chopin, Debussy, Stravinsky, Villa-Lobos

D'après ses propres déclarations, on peut se faire une bonne idée des compositeurs qui ont marqué Jobim. Les plus anciens qu'il mentionne sont Bach et Beethoven, pour lesquels il semble avoir du respect, mais peu d'affinité. Les noms qui reviennent le plus souvent sont Chopin, Debussy, Stravinsky et Villa-Lobos.

« Je ne comprenais pas très bien l'espèce de musique horizontale faite par Bach. Debussy était plus vertical, comme de la peinture. Stravinsky dit que la musique est un art chronique, parce qu'il repose sur le passé et se déroule dans le temps. Ces gens, avec Villa-Lobos, sont mes maîtres. Je travaille toujours dur, j'étudie, j'écoute de la musique, je suis attaché à la musique de Radamés [Gnattali], Cláudio Santoro, Alceu Bocchino, Joubert de Carvalho, Dorival Caymmi et Stravinsky, chez qui je détecte des traces du vieux Nicolai Rimsky-Korsakov. »⁷⁰

Radamés Gnattali (1906-1988), Cláudio Santoro (1919-1989), Alceu Bocchino (?) et Joubert de Carvalho (1900-1977) sont des compositeurs brésiliens contemporains de Jobim. Radamés Gnattali a joué un rôle particulièrement important pour la musique populaire brésilienne et pour Jobim lui-même, qui a collaboré avec lui à partir de 1952 chez Continental.

« Il était constamment en compagnie de l'homme que tous les musiciens voulaient avoir à leur côté au moins cinq minutes : Radamés Gnatalli⁷¹, qui était aussi chef d'orchestre chez Continental. (Ce qui était impressionnant n'était pas le nombre d'emplois que Radamés avait, mais le fait qu'il travaillait réellement pour chacun d'eux.) »⁷²

Après sa mort, Jobim composa deux pièces pour lui rendre hommage : « Meu amigo Radamés » et « Radamés y Pelé » (1994).

En ce qui concerne Stravinsky, Jobim lui vouait une admiration passionnée, comme en témoigne cette lettre :

*« New York, 14 octobre 1975.
Claus Ogerman nous a emmenés voir Pétrouchka au Lincoln Center. Je suis mort une nouvelle fois. Les larmes tombaient ; alors que les rideaux étaient encore baissés, le chef d'orchestre est entré, la tête basse, et a frappé. Quand il a abaissé sa baguette (...) ça a fait plop. Un plop magnifique. En haut et en bas. J'ai pleuré d'impossible joie. J'aurais voulu*

⁶⁹ La meilleure description de cet épisode souvent romancé se trouve probablement dans Castro, pages 76 et suivantes.

⁷⁰ Cancioneiro Jobim vol. 1, page 31.

⁷¹ L'orthographe Gnattali ou Gnatalli varie selon les sources.

⁷² Castro, page 57.

être avec toi. Nous aurions pu sentir le poids ensemble. Lourd mais transparent, incroyablement léger. Je n'étais pas préparé 'Entre le loup et le chien' [poème de Drummond]. Quand le rideau se lève, alors que tu es déjà mort, tu meurs encore une fois, c'est à dire vers la Vie. Les poupées (ballerinus terrificus) commencent à danser (...). Cette musique "n'existe pas" ! Too much ! Claus a envoyé la partition ; incompréhensible etc. etc. C'est de la musique sérielle, polytonale, d'un fils de La technique de cet homme est hors de ce monde. (...) (Combien d'étudiants de Rimsky-Korsakov devaient devenir des Igors ?) Parmi les super-dupers, combien ? »⁷³

Mais c'est au sujet de son compatriote Heitor Villa-Lobos (1887-1959) qu'il s'exprime le plus abondamment. Il montre là encore une grande vénération envers son aîné, et dresse un tableau complexe du Brésil, en particulier d'un certain manque d'ouverture du public brésilien.

« Villa-Lobos était à l'étranger la plupart du temps. Que fait le Brésil avec un génie ? Le calomnier et l'envoyer à l'étranger. Villa a été rondement critiqué et dénigré. C'était un compositeur extraordinaire, mais il n'avait pas accès au Théâtre Municipal. Je ne parle pas de 1956, je parle de 1922, la Semaine de l'Art Moderne. Le Municipal programmat systématiquement de l'opéra italien – Verdi, Rossini, tout ce truc européen que les Brésiliens ont toujours aimé, comme ils aiment tout ce qui est américain de nos jours. Villa-Lobos est tout à fait méconnu au Brésil aujourd'hui. Cette année, on célèbre son centenaire dans le monde entier, on joue sa musique partout. Qu'en est-il ici ? Le Brésil est un pays sans piano, sans orchestres symphoniques. Et les rares orchestres que nous avons jouent un répertoire européen. Villa-Lobos était un révolutionnaire, il écrivait de la musique moderne, mais au Brésil un révolutionnaire est quelqu'un qui se promène en portant une chemise rouge et en se droguant. Tout ceci est vraiment de la vieille histoire. Ce qui est nouveau, c'est Villa-Lobos.

« Quand je suis né, en 1927, Villa-Lobos était déjà un objet de moquerie dans tout le pays. Quand j'étais garçon à Ipanema, j'entendais beaucoup de plaisanteries sur le maestro fou. Tout le monde disait qu'il était fou. Un jour, plus tard, j'ai trouvé un disque chez moi, un enregistrement importé du 'Choro numéro 10', dirigé par Werner Jansen, une œuvre symphonique pour chœur mixte, de la musique classique. Quand il a commencé de jouer, je me suis mis à pleurer. Tout y était – ma forêt bien-aimée, les oiseaux, les animaux, les Indiens, les rivières, les vents – en bref, le Brésil. J'ai pleuré abondamment et paisiblement, je pleurais de joie, le Brésil était réel, et Villa-Lobos n'était pas un fou, c'était un génie. Alors j'ai commencé à mieux comprendre ce que disait Mario de Andrade, et j'ai commencé d'étudier l'œuvre de Villa, mais il était vraiment difficile de se procurer ses partitions. Les partitions de piano devaient passer par le consulat français, on ne trouvait les partitions d'orchestre nulle part, sinon à Paris. Les œuvres du maître étaient toutes publiées en France. C'était difficile ! Petit à petit j'ai découvert les Bachianas brasileiras, les serestras, les pièces de piano, les œuvres pour chant et piano, pour violoncelle et piano, les concertos pour piano, les concertos pour guitare, les Choros, les symphonies, les études pour guitare, les préludes, un petit peu de l'immense production de ce compositeur carioca, aussi fertile que le sol de la forêt, que le pays du Brésil. Villa-Lobos a laissé plus de deux mille compositions. (...)

⁷³ Cancioneiro Jobim vol. 4, pages 27-28.

« Un jour, le chef d'orchestre Leo Peracchi, mon ami et maître, m'a emmené chez Villa, à la rue Araújo Porto Alegre, dans le même bâtiment que le Café Vermelhinho. Il y avait une soprano qui chantait, un pianiste qui jouait, un violoniste, une machine Ampex qui jouait une symphonie, dix personnes parlant avec animation et buvant du scotch, tandis que notre génie imperméable était assis en train d'écrire une partition gigantesque, du piccolo jusqu'à la basse, avec une longue plume de canard qui cachait une plume à réservoir, fumant un gros cigare, fonçant les sourcils, pendant que dona Mindinha rôdait autour de lui d'un air protecteur. Je me suis risqué à lui demander : 'Maestro, toute cette musique autour de vous ne vous dérange-t-elle pas quand vous écrivez ?' Il a répondu : 'Mon garçon, l'oreille intérieure n'a rien à faire avec l'oreille extérieure.' C'était en 1956. Quelques années plus tard, Villa a subi une opération chirurgicale à la Mayo Clinic aux Etats Unis, et il est rentré au Brésil pour mourir. Une jeune journaliste est venu timidement vers lui et lui a demandé : 'Que composez-vous maintenant ?' Il a répondu : 'Maintenant je décompose.'

« Mon cher maestro : Aujourd'hui au Brésil plus personne ne joue au billard, personne ne porte de chapeau... Quand le soir tombe, les marmosets grimpent dans les jacquiers et je m'assieds là en pensant à vous. »⁷⁴

« Prenez le cas de Villa-Lobos, qui a travaillé jusqu'à la fin de sa vie, sans jamais regarder en arrière. Il a laissé plus de deux mille œuvres cataloguées. Il y en a tout un tas dont il n'a jamais fait de bonne copie, qu'il n'a jamais orchestrées, qui ont été laissées sous formes d'esquisses, il continuait toujours sans se retourner. C'est comme si vous écrivez pour un journal, vous écrivez sans cesse des articles pendant des années, et ensuite, un jour, vous en lisez un, publié longtemps auparavant, et vous ne pouvez pas vous souvenir de l'avoir écrit. »⁷⁵

Jobim a rendu hommage à Villa-Lobos dans son album « Inédito », en juxtaposant la « Seresta no 5 » et sa propre « Modinha ». Il a ainsi montré lui-même ce qu'il pensait devoir à son aîné.⁷⁶

[CD2-6, 7]

⁷⁴ Cancioneiro Jobim vol. 5, pages 30-31.

⁷⁵ Cancioneiro Jobim vol. 1, page 30.

⁷⁶ « Tom Jobim inédito », BMG 1995, 74321498342. Une version plus belle de « Modinha » se trouve dans l'album « Tom canta Vinicius – ao vivo », Jobim Music 159 107-2.

1.4 Le jazz

1.4.1 Ce que Jobim ne doit pas au jazz

Nous avons déjà vu que, contrairement à ce qu'on imagine couramment, Tom Jobim ne se sentait pas tellement affilié à la tradition du jazz :

« Pour ce qui est du jazz, le vrai jazz, je n'y ai jamais beaucoup eu accès. Ce que nous écoutions ici, c'était ces big bands. Le vrai jazz, ici, était quelque chose pour les collectionneurs, pour les types du genre riches playboys. Je ne suis pas tellement un connaisseur du jazz. Plus tard, j'ai vu que les puristes ici disaient que la bossa nova était une copie du jazz américain. Quand ces gens ont dit que l'harmonie de la bossa nova était basée sur le jazz, j'ai pensé que c'était amusant, parce que cette même harmonie existait déjà chez Debussy. Elle n'était en aucun cas américaine. Dire qu'un accord de neuvième est une invention américaine est absurde. Ces accords altérés de onzième et de treizième, avec toutes ces notes ajoutées, on ne peut pas dire qu'ils sont une invention américaine. Cette sorte de chose est autant sud-américaine que nord-américaine. Les Américains se sont mis à la bossa nova parce qu'ils pensaient que c'était intéressant. Si ce n'était qu'une copie du jazz, ils ne seraient pas intéressés. »⁷⁷

Plusieurs éléments apparaissent dans cette citation.

Tout d'abord, il y a le fait que, effectivement, la formation musicale de Tom Jobim ne s'est pas basée sur le jazz, mais sur la musique populaire brésilienne et sur la musique classique, en raison des goûts musicaux de sa famille.

Ensuite, on observe que Jobim, lorsqu'il est question de la ressemblance de sa musique avec le jazz, répond de manière défensive. En effet, il semble qu'il y ait eu au Brésil une forte opposition entre les musiciens traditionalistes (les « puristes »), et les innovateurs, les premiers accusant les deuxièmes de corrompre la musique brésilienne en la mêlant à des styles « importés ».⁷⁸

*« - Et parfois on vous accuse de faire de la musique 'importée'.
- Mais c'est le Brésil qui est comme ça, vous savez ? J'ai travaillé avec des thèmes brésiliens, je veux dire, le ragondin, la loutre, des choses comme 'Matita Perê', ou même 'Águas de Março'. Des choses comme... Mais plus vous êtes brésiliens, plus on vous accusera d'être un étranger, tandis qu'ils dansent le rock et se moquent de l'Amérique du Sud. C'est ce que tout le monde veut, n'est-ce pas ? Allumer un cerge à Dieu et trois au diable. Et ensuite accuser Mário de Andrade⁷⁹ d'être... Le Brésil est un pays très intéressant. Je lisais ce livre de Sérgio Cabral, 'Pixinguinha', qui raconte l'histoire de sa vie. Il y a des pages et des pages qui accusent Pixinguinha d'être un musicien de jazz. Vous voyez ? (...) Si vous jouez du saxophone, alors vous êtes un Américain. Si vous jouez du piano, vous êtes un Américain. Si vous jouez de la flûte ou de la guitare acoustique, vous êtes Brésilien. Tout cela est une grande absurdité. »⁸⁰*

⁷⁷ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 22.

⁷⁸ Voir aussi à ce sujet le texte de présentation de « Orfeu da Conceição », reproduit en 1.5.5.

⁷⁹ Mario de Andrade (1893-1945), poète brésilien.

⁸⁰ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

« Tout cette histoire d'harmonies jazz est du bavardage. En réalité, le jazz s'est abreuvé à toutes les sources, et même avec beaucoup d'avidité. Debussy, Ravel, tous. Le purisme nationaliste brésilien est une attitude typiquement sous-développée : là-haut, ils sont comme un objectif grand-angle qui prend tout. Ils sont ouverts aux musiques hawaïenne, brésilienne, cubaine, à tout. Leur devise, c'est 'tout est possible', la nôtre, c'est 'restons à l'écart'. Nous sommes arrivés avec la batida de la bossa nova ; les Américains l'ont copiée, et alors les gens ont commencé à nous critiquer, en disant que les Américains l'avaient fait avant. C'est comme ça pour nous autres pays sous-développés – nous ne pouvons jamais gagner, n'est-ce pas ? »⁸¹

« C'est une question de nomenclature. Jazz latin, jazz brésilien, bientôt vous ne savez plus de quoi vous parlez. Si le jazz était toute musique qui swingue, alors la musique brésilienne serait du jazz pur. Nous devons libérer le Brésil de ces catégories qu'ils ont établies. Je me suis heurté à d'énormes préjugés. Je jouais un accord de neuvième et les gens disaient : 'Regarde, Tom joue du be-bop.' Ils ont même dit que Donato faisait du be-bop. Je jouais une quarte augmentée, une onzième, et tôt ou tard il se trouvait quelqu'un pour dire : 'Regarde, il fait du be-bop.' Cette attitude était naturelle pour les gens du Brésil, où il y a si peu de pianos. Les gens n'avaient presque aucune chance de jouer de tels accords, parce qu'à la guitare, par exemple, il vous faut un deuxième instrument pour remplir ces accords. »⁸²

En situant l'origine de l'harmonie jazz dans la tradition française, et en particulier chez Debussy, Jobim soutient une thèse très largement admise. Et de cette manière, il place sa musique non pas dans la filiation du jazz, mais sur un pied d'égalité avec ce dernier. Il faut reconnaître que cette argumentation se base très probablement, dans le cas de Jobim, sur son expérience authentique : son parcours semble bien montrer qu'il a appris son langage harmonique avec Koellreutter et en jouant du Chopin, du Liszt et du Debussy, *avant* de rencontrer le jazz.

1.4.2 Ce que Jobim doit au jazz

Toutes ces réserves étant faites, il nous faut maintenant essayer de définir le rôle qu'a joué le jazz pour Jobim, lorsqu'il a malgré tout fini par entrer dans sa vie. Tout d'abord, relisons cette phrase de Sérgio Augusto, qui, dans la mesure où on peut la considérer comme véridique, montre que dès le début la formation de Jobim a été marquée par un grand éclectisme, et que le jazz lui-même n'était pas totalement absent :

« C'est Koellreutter, avec Villa-Lobos, qui a montré à Jobim qu'il n'y a pas de frontières nettes entre le classique et le populaire (Koellreutter avait étudié le saxophone avec Luiz Americano pour jouer dans un cabaret à Lapa), et lui a appris à chercher de nouvelles gammes et harmonies sur des rythmes stratifiés. »⁸³

Mais c'est le livre de Ruy Castro⁸⁴ qui nous renseigne le plus abondamment sur la place occupée par le jazz dans le Brésil des années quarante et cinquante, et le tableau qu'il dresse correspond très bien à ce

⁸¹ Cancioneiro Jobim vol. 2, page 46.

⁸² Songbook Tom Jobim vol. 2, pages 22-23.

⁸³ Cancioneiro Jobim vol. 1, page 32.

⁸⁴ Ruy Castro, Bossa Nova, A Capella Books 2000.

que Jobim résume brièvement :

« Pour ce qui est du jazz, le vrai jazz, je n'y ai jamais beaucoup eu accès. Ce que nous écoutions ici, c'était ces big bands. »⁸⁵

La chanson brésilienne subit à cette époque une très forte influence nord-américaine, et c'est sans doute par ce biais que Jobim a découvert le jazz, plutôt que par un réel intérêt de sa part. La plupart des jeunes musiciens brésiliens s'efforçaient alors d'imiter les innovations produites aux Etats-Unis, si bien qu'il eût été quasiment impossible pour Jobim de s'isoler de cette influence. Et de toute manière, il paraît évident qu'il n'a jamais dû chercher à le faire, tant il est vrai que son langage harmonique et celui du jazz convergent en quelque sorte. Il paraît vraisemblable que, même lorsqu'il étudiait Chopin, Liszt et Debussy, Jobim était déjà immergé dans une musique brésilienne soumise au jazz, et que ces deux influences extrêmement parentes coexistaient dès le début.

1.4.3 Et quel jazz ?

Mais la question la plus intéressante, et qui permet le mieux de comprendre le lien entre le jazz et la musique de Jobim, c'est de savoir *quel type de jazz* on écoutait à l'époque au Brésil. Selon Jobim, ce n'était pas du « vrai jazz », mais des « big bands ». Et en effet, les idoles du jazz admirées et imitées à l'époque au Brésil - selon Ruy Castro - sont des musiciens considérés aujourd'hui comme largement démodés, voire complètement oubliés du grand public. Et plus même que les musiciens, ce sont les types d'expression ou de formation musicale que nous devons considérer, tant elles diffèrent de l'archétype actuel du jazz. Le public brésilien en affectionnait particulièrement trois :

- Les chanteurs ou « crooners » à grande voix, dont le modèle suprême était Frank Sinatra (1915-1998) [CD2-8, 9], mais aussi Bing Crosby (1903-1977), Dick Haymes (1916-1980), Nat King Cole (1919-1965) etc. Les principaux représentants brésiliens étaient Dick Farney (1921-1987) et Lúcio Alves (1927-1993).

- Les ensembles vocaux, dont la longue liste montre à quel point ils étaient populaires à l'époque : selon Castro, les groupes américains les plus appréciés au Brésil étaient the Pastels, the Starlighters, the Modernaires, the Pied Pipers [CD2-9], the Page Cavanaugh Trio et the Mel-Tones⁸⁶. Les groupes brésiliens se nommaient Os Namorados da Lua, Os Garotos da Lua, Anjos do Inferno, Bando da Lua, Quatro Ases e um Coringa, Titulares do Ritmo, Vocalistas Tropicais, Trio Nagô, Grupo X, Quarteto de Bronze, Os Trovadores, Os Tocantins, Os Vagalumes do Luar, The Quintandinha Serenaders, Os Cariocas, Os Modernistas, etc. « Tous voulaient être modernes, et pour cette raison restaient étroitement en contact avec le meilleur de ce que faisaient les ensembles vocaux aux Etats-Unis. »⁸⁷

- Les big bands comme celui de Glenn Miller (1904-1944), et surtout celui de Stan Kenton (1911-1979) [CD2-10]. Kenton produisait des arrangements novateurs, dans un style qu'il avait nommé lui-même *progressive jazz*, « au sujet duquel les opinions des fans et des critiques de jazz du monde entier étaient violemment divisées. La controverse produisit une réaction similaire à celle instiguée par Miles Davis en 1970, lorsqu'il électrifia le jazz et créa le spectre connu sous le nom de 'fusion'. Musicalement, la comparaison ne s'applique pas, car ce que Kenton promouvait était un type de swing étrange – mais

⁸⁵ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 22.

⁸⁶ Castro, page 23.

⁸⁷ Castro, page 24.

génial selon beaucoup de gens – avec un accent symphonique, que les contradicteurs classifiaient comme une sorte de croisement entre le jazz et l'Oiseau de Feu de Stravinsky, avec qui Kenton avait étudié. »⁸⁸ Les arrangements de Kenton étaient étudiés de près par les ensembles vocaux qui s'en inspiraient.

Le jazz qui influençait le Brésil des années quarante et cinquante était donc une musique surtout **vocale**, où les **ensembles** étaient plus nombreux que les solistes, et faite d'**arrangements écrits**. A l'opposé, le type de jazz le plus répandu de nos jours est une musique surtout **instrumentale**, de **solistes** et d'**improvisation**. Les pionniers de cette forme d'expression, tels Lester Young (1909-1959), Charlie Parker (1920-1955), Dizzy Gillespie (1917-1993), Bud Powell (1924-1966) etc. incarnent ce que même Jobim appelait déjà le « vrai jazz », mais à l'époque ils ne touchaient pas le grand public, et tous les éléments concordent pour dire que Jobim n'a eu que peu de contacts avec cette tradition.

On en apprend encore davantage sur le goût musical des Brésiliens en examinant comment ils appréciaient les chanteurs de jazz. Franck Sinatra était placé au pinacle, bien avant Sarah Vaughan (1924-1990) et Ella Fitzgerald (1917-1996). Quant à une chanteuse comme Billie Holliday (1915-1959), il n'en est jamais question dans les textes, et peut-être était-elle inconnue au Brésil. Or, de nos jours, les amateurs de jazz classeraient probablement ces chanteurs exactement dans l'autre sens. C'est qu'entre-temps, le jazz a été progressivement dominé par un goût croissant pour l'expressionnisme, faisant souvent passer la beauté du son au second plan. Mais ce goût n'était pas encore répandu à l'époque, et ne l'a peut-être jamais été au Brésil, où la beauté du son, de la mélodie et de l'harmonie est en général primordiale. On trouve une exception rare dans l'album « Tide »⁸⁹ de Jobim : dans une pièce intitulée « Tema Jazz » [CD2-11], Hermeto Pascoal improvise un solo de flûte « dont on dit que Creed Taylor [le producteur] voulait le couper, parce qu'il le trouvait 'vraiment sauvage' »⁹⁰.

Tout ceci montre que le jazz qui a influencé le Brésil et Tom Jobim est un jazz essentiellement harmonieux, voire voluptueux, dominé par la voix et la polyphonie écrite. Ces caractéristiques, ainsi que l'aspect hédoniste qui se dégage, ne sont pas sans rapport avec l'idée qu'on se fait de la musique brésilienne et de la musique française. La rencontre de ces trois traditions dans la musique de Jobim paraît dès lors très naturelle.

1.4.4 Ce que le jazz doit à Jobim

Le disque « Getz/Gilberto »⁹¹ [CD1-1] est une des rares rencontres de Jobim, en personne, avec le « vrai jazz ». Il a eu le mérite de donner à la musique de Jobim une renommée mondiale, tout en véhiculant d'elle une image quelque peu déformée. En effet, la plupart des enregistrements brésiliens de chansons de Jobim ne fonctionnent pas selon le mode d'exécution typique du jazz, dans lequel l'harmonie de la pièce est répétée pour servir de support à des improvisations. Au fil des décennies, dans le jazz, l'improvisation a pris une telle place, que la composition proprement dite a été réduite à la fonction d'un « thème » qui ouvre et conclut la pièce. Dans les versions brésiliennes des pièces de Jobim, au contraire, la composition ou la chanson restent nettement au premier plan. Les solos, lorsqu'il y en a, sont le plus souvent composés, et se retrouvent de manière identique d'un enregistrement à l'autre. Il s'agit donc d'arrangements composés, et non pas d'improvisations. Les chansons n'ont presque

⁸⁸ Castro, page 16.

⁸⁹ « Antonio Carlos Jobim - Tide », Verve 1970, 543 500-2.

⁹⁰ Cancioneiro Jobim vol. 3, page 21.

⁹¹ « Getz/Gilberto », enregistré en 1963, Verve 521414-2.

toujours qu'une strophe de texte, donc la composition – autrement dit la « grille harmonique » - est rarement jouée plus de deux fois.

Certains enregistrements de Jobim font exception, et sont à certains égards plus proches du jazz contemporain. C'est le cas en particulier des albums « Tide » et « Stone Flower », enregistrés tous deux en 1970. Pour une grande part, c'est sans doute la personnalité de l'arrangeur Eumir Deodato (1943) qui leur donna cette couleur différente des autres albums de Jobim, réalisés pour la plupart avec l'arrangeur Claus Ogerman (1930). L'album « Tide » contient la pièce « Tema Jazz », déjà mentionnée plus haut. Dans toute l'œuvre de Jobim, c'est la seule qui prévoit une véritable section d'improvisation, comme son titre le suggère. Et encore, celle-ci ne se fait pas sur toute la « grille harmonique », mais sur une petite partie de huit mesures répétée en boucle.

Il existe cependant aussi une tradition brésilienne qui traite les chansons à la manière de standards de jazz, en petites formations instrumentales. Le principal représentant en est le pianiste Sérgio Mendes⁹² [CD2-12] (1941). Il s'agit, selon Ruy Castro, de musiciens dont le répertoire de base était le jazz américain :

« Ce qu'ils aimaient était le jazz, jusqu'à ce que la bossa nova leur fournisse une série de thèmes modernes et audacieux qui étaient merveilleux pour improviser : des chansons comme 'Menina feia', 'Não faz assim', 'Desafinado', 'Batida diferente' et 'Minha saudade', qui devinrent les premiers standards jazz de la bossa nova. (...) A partir de 1961, ces musiciens se répartirent en plusieurs groupes permanents, comme Luizinho Eça's Tamba Trio, Luís Carlos Vinhas's Bossa Três, Sérgio Mendes's Sexteto, Meirelles's Copa Cinco et Tenório Jr.'s Quinteto Bottles. (...) Ce qu'ils jouaient n'était pas exactement la bossa nova aérienne jouée par Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal et Milton Banana, mais une variation s'approchant du bop, que le chroniqueur de jazz Robert Celerier, du journal *Correio da Manhã*, désigna sous le terme 'hard bossa nova'. »⁹³

D'une manière très similaire, les jazzmen américains intégrèrent dès 1961 des compositions brésiliennes à leur répertoire, et celles de Jobim en particulier. Stan Getz (1927-1991), Charlie Byrd (1925-1999), Bud Shank (1926) [CD2-13], Cannonball Adderley (1928-1975) furent parmi les premiers représentant de ce qu'on pourrait nommer, selon le point de vue, la *bossa nova américaine*, ou le *jazz latin*. Il ne paraît pas exagéré d'écrire, comme l'a fait Tárík de Souza, qu'« à partir du début des années soixante, l'influence de Jobim sur le jazz devint proportionnellement plus grande que l'inverse. »⁹⁴

⁹² Ecouter notamment « Sergio Mendes – The Swinger From Rio / The Beat of Brazil », réédition Collectables Jazz Classics 1998, COL-CD-6267.

⁹³ Castro, page 215-216.

⁹⁴ Songbook Tom Jobim vol. 3, page 14.

1.5 Le compositeur au travail

1.5.1 Témoignage de Jobim

Lorsqu'on cherche à connaître un compositeur, on aimerait pouvoir le voir travailler, connaître ses méthodes et ses techniques, et même, si c'était possible, comprendre ce qui se passe dans son esprit.

« - A quoi ressemble votre processus créatif ? (...) D'où vient votre inspiration ?
- *Je ne sais pas. J'ai rencontré un type qui fait de la thérapie spirituelle et je lui ai demandé : 'Comment soignez-vous les gens ?' Et il a dit : 'Je ne sais pas'. Si vous me demandez comment j'ai écrit 'Garota de Ipanema', je vous dirai que je ne sais pas. Je le fais d'une manière qui est un peu... ça me vient d'une certaine manière, puis ça change une ou deux fois, et tout à coup ça devient quelque chose qui a un sens. C'est comme le profil d'une femme, vous savez ? Le profil d'une femme, quelque chose de très discernable. Ensuite vous dites : 'Eh, ceci est vraiment beau...', puis vous fixez, et aussitôt que vous fixez, c'est parti, je veux dire, ça fait partie du passé. Je veux dire, chaque fois que vous dessinez quelque chose... Si je dessine un portrait d'un de mes amis, il se transforme en... C'est quelque chose de statique ; le temps passe, mon ami meurt, je meurs, mon ami meurt et le portrait reste pour toujours. »⁹⁵*

1.5.2 Le piano

Plus techniquement, l'ensemble des sources indiquent que Jobim composait au piano, ce qui n'était pas courant au Brésil.

« *Mes premiers instruments étaient la guitare et l'harmonica. (...) A l'âge de quatorze ou quinze ans, j'avais déjà écrit quelques sambas. Mais quand nous avons reçu le piano, mon espace musical s'est agrandi. Ce piano a changé ma vie. C'était comme si, aujourd'hui, nous avons reçu un ordinateur. Le piano avait toutes les notes, je pouvais aller beaucoup plus loin avec lui. »⁹⁶*

« *Je crois qu'on doit travailler. Je crois que si vous n'avez pas un piano, il y a certaines choses que vous ne pouvez pas faire. Il vous faut au moins une guitare acoustique, ce qui est un peu plus léger. C'est beaucoup plus léger et beaucoup moins cher qu'un piano. Le piano est un instrument qui n'existe pas au Brésil. C'est un instrument obsolète, quelque chose qui n'entre pas dans le budget des gens. »⁹⁷*

« *Je jouais une quarte augmentée, une onzième, et tôt ou tard il se trouvait quelqu'un pour dire : 'Regarde, il fait du be-bop.' Cette attitude était naturelle pour les gens du Brésil, où il y a si peu de pianos. Les gens n'avaient presque aucune chance de jouer de tels accords, parce qu'à la guitare, par exemple, il vous faut un deuxième instrument pour remplir ces accords. Si vous voulez quelque chose de compliqué, comme jouer beaucoup de secondes ensemble dans l'harmonie, il vous faut deux guitares. Ou alors vous inventez quelque*

⁹⁵ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

⁹⁶ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 16.

⁹⁷ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

chose, comme Egberto Gismonti, qui ajoute des cordes à sa guitare. »⁹⁸

« Il m'a aidé à acheter un piano, et m'a expliqué que je n'étais pas vraiment le type pour le piano. » (Chico Buarque)⁹⁹

Cependant, comme beaucoup de ses concitoyens, Jobim avait aussi une très bonne maîtrise de la guitare, ce que prouvent plusieurs enregistrements¹⁰⁰ [CD2-8, 12, 14]. Il lui arrivait aussi exceptionnellement d'utiliser cet instrument pour composer, comme le raconte son fils Paulo Jobim :

« En 1966, Tom alla à Los Angeles pour faire son premier disque avec Sinatra. Il y eut un peu de retard, et il demeura à l'hôtel Sunset Marquis, où il écrivit plusieurs chansons, beaucoup d'entre elles à la guitare¹⁰¹ [CD2-14], à cause du bruit dont se plaignaient toujours les voisins. (...) A son retour, il rapporta un piano Yamaha pour sa nouvelle maison à la Rua Codajás, et passa beaucoup de temps à relire Debussy, Chopin et Rachmaninoff, ainsi qu'à composer au piano. »¹⁰²

1.5.3 La discipline

Jobim a souvent déclaré qu'il travaillait beaucoup et avec discipline :

« - Est-ce que le processus d'écrire des chansons est un peu pénible ?

- *Très pénible. Je suis perfectionniste. J'ai toujours affronté les impossibilités, j'ai toujours affronté le grand mur de pierre. En dépit du besoin perpétuel de s'élever, quelque chose vous tire toujours en arrière, même le clavier vous tire en arrière. Tout le fait. Le clavier n'est pas un outil précis, il bouge toujours, vous êtes à sa merci.*

(...)

- C'est très intéressant, les gens doivent penser : 'Les artistes ont une vie facile...', mais cela vous prend des heures pour écrire une chanson, parfois des jours.

- *J'ai un voisin qui est docteur et qui dit : 'Tom, je n'ai jamais vu personne travailler aussi dur que toi'. Parce que lorsque je décide d'écrire une chanson... Une chanson, pour moi, je... Parfois je passe tout un mois à le faire.*

- Et c'est une énorme pression émotionnelle, n'est-ce pas ?

- *Oui. Je prends les choses jusqu'aux dernières conséquences. Je le fais vraiment, et je mets mon âme dans ce que je veux écrire. »¹⁰³*

« *Avant que vous n'arriviez, j'étais en train d'écrire de la musique. Je suis un type qui se lève à cinq heures pour écrire de la musique. Comme vous savez, une des choses auxquelles*

⁹⁸ Songbook Tom Jobim vol. 2, pages 22-23.

⁹⁹ Songbook Tom Jobim vol. 1, page 10.

¹⁰⁰ Notamment :

- « Sergio Mendes – The Swinger From Rio / The Beat of Brazil », réédition Collectables Jazz Classics 1998, COL-CD-6267,

- « Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim » 1967, réédition Reprise 9362-46948-2,

- « Antonio Carlos Jobim : Wave », A&M Records 1967, CD 0812,

- « The Astrud Gilberto Album » 1965, réédition Verve V6-8643.

¹⁰¹ Notamment « Blusa vermelha (The Red Blouse) » et « Batidinha » sur l'album « Wave ».

¹⁰² Cancioneiro Jobim vol. 3, page 21.

¹⁰³ Interview donnée en 1981, rééditée sur le DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.

je travaille en ce moment est la révision de toute ma musique, parce que les premiers éditeurs ont fait tout faux. Ils ont fait des fautes dans la mélodie, dans l'harmonie et dans le rythme. Et il ne sert à rien de laisser toute cette musique pleine de fautes. »¹⁰⁴

Le témoignage de Jaques Morelenbaum, qui fut son dernier arrangeur, laisse cependant entendre que l'activité de Jobim diminua quelques années plus tard :

« Il a fait appel à moi en 1985, comme violoncelliste, puis comme arrangeur de ses disques. Je suis resté dix ans à ses côtés, avec un contact quotidien, qui ont été une école irremplaçable. Lui-même était un formidable arrangeur mais à cinquante-six ans sa proverbiale paresse prenait le dessus. »¹⁰⁵

1.5.4 La musique et le texte

Jobim a écrit lui-même les textes d'une quarantaine de ses chansons. Les autres ont été faites avec des collaborateurs dont voici la liste :

Vinícius de Moraes (49)
 Newton Mendonça (12)
 Chico Buarque (10)
 Aloysio de Oliveira (7)
 Ronaldo Bastos (6)
 Luis Bonfá (5)
 Billy Blanco (4)
 Dolores Duran (3)
 Marino Pinto (3)
 Alcides Fernandes (2)
 Paulo Jobim (2)
 Fernando Pessoa (2)
 Helena Jobim (1)
 Armando Cavalcanti et Paulo Soledade (1)
 Gene Lees et Ray Gilbert (1)
 Paulo Cesar Pinheiro (1)
 Jararaca (1)
 Cacaso (1)
 Marino Pinto (1)
 Manuel Bandeira (1)
 João Stockler (1)

Rares sont les cas où il est clair que Jobim a composé la musique sur un texte pré-existant (comme les chansons sur des poèmes de Fernando Pessoa¹⁰⁶). Dans la grande majorité des cas, il composait la musique soit en même temps que le texte, soit avant. Cette manière de travailler semble courante et normale chez les chansonniers brésiliens de son époque.

¹⁰⁴ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 23.

¹⁰⁵ Interview par François-Xavier Gomez, dans Vibrations, numéro 18, octobre 1999.

¹⁰⁶ voir Cancioneiro Jobim vol. 5, page 30.

« *Newton [Mendonça] est mort juste avant que la bossa nova touche les Etats-Unis. Les chansons que nous avons composées ensemble, comme 'Desafinado', 'Meditação' et 'Samba de uma nota só', sont devenues des tubes dans le monde entier.*

- Quelle méthode utilisiez-vous pour écrire des chansons ?

- *Nous commençons par travailler sur la partie musicale. La musique et les paroles étaient complètement mêlées. Il tenait le crayon et le papier et j'étais assis au piano. Nous écrivions tout ensemble. C'était différent de la manière dont je travaille, par exemple, avec Chico Buarque de Holanda, à qui je donne la mélodie pour qu'il écrive les paroles. Mais avec Vinícius [de Moraes], j'étais aussi assis au piano pendant qu'il écrivait les paroles. »¹⁰⁷*

Dans le cas de Newton Mendonça, Castro pense que non seulement la musique et le texte étaient faits simultanément, mais encore que Jobim et Mendonça étaient tous deux à la fois compositeurs et paroliers de leurs chansons communes.

« (...) Des théoriciens incontestés, plus paresseux que réellement investigateurs, radiographièrent les formes provocatrices de 'Desafinado' et 'Samba de uma nota só' et pensèrent faire une immense faveur à Newton Mendonça en le réhabilitant comme 'le premier grand parolier de la bossa nova'. Ils considérèrent comme acquis que, si Jobim écrivait la musique, alors Mendonça écrivait les paroles. Et, ce faisant, ils certifièrent d'un sceau académique la théorie selon laquelle Mendonça n'était qu'un parolier, ce qui est absolument faux. Ils n'eurent jamais l'idée, certes improbable, que c'eût pu être l'inverse, c'est à dire que Mendonça aurait pu écrire la musique et Jobim les paroles de ces chansons. Ou qu'ils auraient pu avoir un tout autre arrangement, à savoir que Jobim et Mendonça contribuaient de manière égale à la fois à la musique et aux paroles. Et qu'en canonisant Mendonça comme parolier, ils étaient injustes autant envers Mendonça qu'envers Jobim. »¹⁰⁸

Billy Blanco a également contribué en tant que compositeur, tout au moins pour le thème principal de la 'Sinfonia do Rio de Janeiro'.¹⁰⁹ De même, pour les pièces composées avec le guitariste Luiz Bonfá, dont certaines sont purement instrumentales. Un cas extrême : la musique de « Vem viver ao meu lado » est de Alcides Fernandes, et les paroles de Jobim.

Ce que Jobim dit de sa manière de travailler avec Vinícius de Moraes (voir la fin de la citation précédente de Jobim) ne s'applique sans doute pas à la totalité de leurs œuvres communes. Selon Castro, notamment, les musiques de 'Chega de saudade'¹¹⁰ et 'Garota de Ipanema'¹¹¹ furent d'abord composées intégralement sans le texte. D'autre part, Vinícius voyageait beaucoup car il exerçait la fonction de diplomate. De ce fait les chansons furent souvent composées au téléphone¹¹², ce qui laisse imaginer que Jobim ne pouvait faire autrement que lui dicter une mélodie achevée.

¹⁰⁷ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 21.

¹⁰⁸ Castro pages 194-195.

¹⁰⁹ Castro pages 59-60.

¹¹⁰ Castro page 119.

¹¹¹ Castro page 239.

¹¹² voir notamment Castro page 166.

Certaines chansons de Jobim furent traduites en anglais, par Gene Lees (8), Norman Gimbel (5) et Ray Gilbert (7)¹¹³. Jobim n'était pas satisfait de la qualité de ces traductions, mais les contrats ne lui permettaient pas de les modifier. Il préféra finalement perfectionner son anglais et traduire ses chansons lui-même (11), avec une maîtrise étonnante, notamment dans la version anglaise de 'Águas de março' [CD2-15] :

« Jobim écrivit les paroles anglaises pour 'Águas de março' à l'hôtel Adams, à New York, entouré par des dictionnaires. Il se fit un point d'honneur d'éviter tous les mots anglais dérivés du Latin, et certains vers furent difficiles. Quand il entendit la version anglaise de la chanson, le critique de jazz Leonard Feather écrivit que c'était une des dix plus belles chansons du siècle : 'C'est une de ces chansons qui révèlent une structure extrêmement complexe quand on les analyse, mais qui sonnent de manière incroyablement spontanée et naturelle quand on les écoute' »¹¹⁴

1.5.5 Quelques bribes de théorie

On ne trouve que quelques citations donnant une vague idée du bagage théorique de Jobim. Tout d'abord, une anecdote humoristique qui illustre sa connaissance de la musique dodécaphonique, et son peu d'intérêt pour celle-ci :

*« Koellreutter était un homme bon, et il était très strict. Il m'a appris beaucoup de choses pratiques, il m'a appris les rudiments de ce truc à douze sons, vous savez, une musique qui n'est pas tonale, qui n'a pas une tonalité de base, et utilise toutes les douze notes du piano. Un jour je dînais avec Koellreutter à la Plataforma et je l'ai taquiné : 'Alors, tu utilises toujours les douze sons?' Il a dit : 'Bien sûr, et toi ?' Eh bien, j'ai dit, j'en utilise trente-cinq maintenant, toutes les notes de la musique classique. Les sept touches blanches, les sept bémols, les sept doubles-bémols, les sept dièses, les sept doubles-dièses. Donc ça vous donne sept fois cinq, trente-cinq sons que vous pouvez écrire sur la portée. Il ne peut en utiliser que douze, c'est très limité. »*¹¹⁵

Lors de la création de « Orfeu da Conceição » (1956), Jobim rédigea, à la demande de Moraes, une présentation de sa propre musique. Malgré une nette réticence à se livrer à cet exercice, Jobim nous donne néanmoins quelques indices :

« De toutes les tâches que mon bon ami le poète Vinícius de Moraes m'a assignées, la plus dure de toutes a sûrement été celle de dire quelque chose de la musique que j'ai écrite pour Orfeu da Conceição. Ceci n'est pas une tentative d'expliquer ou de justifier la musique, car nous croyons que la musique ne peut pas être expliquée en mots. Tout au plus pouvons-nous décrire, en termes simples, le plan suivi par la partition musicale (...).

« Les modes grecs, les cadences plagales, notre héritage européen, notre manière brésilienne, toutes ces choses ont été utilisées librement, de même qu'elles sont utilisées dans notre propre musique, qui est l'héritière de plusieurs cultures diverses et ne peut

¹¹³ Castro (page 306) mentionne également Jon Hendricks, mais ce nom n'apparaît nulle part dans les éditions musicales de référence.

¹¹⁴ Sérgio Augusto, Cancioneiro Jobim vol. 4, page 26.

¹¹⁵ Cancioneiro Jobim vol. 1, pages 30.

aspirer à aucune sorte de 'pureté'.

« L'usage libre d' 'harmonies européennes', d' 'instruments européens', qui – soit dit en passant – sont originaires d'autres cultures (...), tout ceci provient de notre croyance en ce que les cultures s'interpénètrent et fusionnent les unes avec les autres. (...) [La 'Valsa de Eurídice'] sert de point de départ pour l' 'Ouverture', un commentaire musical de la pièce, dans lequel seuls les thèmes principaux ont été utilisés, afin d'éviter de la transformer en une sorte de patchwork. Après cette brève explication, tout ce que nous pouvons dire est que, par-dessus tout, nous ne savons rien. »¹¹⁶

¹¹⁶ Cancioneiro Jobim vol. 1, page 35.

1.6 Le langage harmonique de Jobim

1.6.1 « Harmoniser le monde »

La suite de ce travail sera consacrée à une approche analytique des chansons de Jobim, principalement orientée sur l'harmonie. (Les pièces symphoniques, plus rares et obéissant à un langage différent, n'ont pas été abordées.) L'harmonie est certainement l'aspect le plus remarquable de sa musique, et ses propres dires confirment qu'elle était sa plus grande préoccupation :

« Ma musique est essentiellement harmonique. J'ai toujours recherché l'harmonie. C'est comme si j'avais essayé d'harmoniser le monde. »¹¹⁷

1.6.2 La « syntaxe des notes voisines »

Nous avons vu que la musique de Jobim se situe au carrefour de plusieurs traditions. De ce fait, les concepts théoriques de ces traditions, en particulier ceux de l'harmonie tonale classique et du jazz, devront être utilisés simultanément.

Une attention particulière sera portée à la conduite des voix. Le choix de cette optique est dû en premier lieu à ma propre formation, car mon premier apprentissage de l'harmonie s'est fait par le biais de la basse chiffrée, avec le traité de Jean-François Dandrieu (1719)¹¹⁸. Cette approche pratique, dans laquelle on observe la conduite des voix au moins autant que les fonctions des accords, s'avère étonnamment utile pour aborder l'harmonie de Jobim.

Cette optique est également inspirée par ce que Jean-Pierre Bartoli appelle « la syntaxe des notes voisines ». Il définit ainsi un style harmonique apparu au cours du XIXe siècle, dans lequel la succession des accords n'est plus nécessairement liée aux fonctions tonales, mais résulte d'une conduite des voix très dense, et souvent chromatique.

« Au mépris du cadre fonctionnel des progressions de la basse fondamentale par quintes et secondes, cette technique consiste souvent à faire glisser une ou plusieurs des voix de la polyphonie vers une note immédiatement voisine (souvent au demi-ton, mais pas exclusivement), créant sans cesse des relations harmoniques inattendues : la progression de la basse fondamentale, plus capricieuse et imprévisible qu'à l'accoutumée, semble devenir localement la résultante de la conduite de chaque voix. (...) Dans le cas d'une section gouvernée par la syntaxe des notes voisines, la conduite des voix se libère momentanément du contrôle de la basse fondamentale et du diatonisme d'une tonalité donnée. Elle utilise avec prédilection le chromatisme. (...) Au sein d'une section gouvernée par la technique des notes voisines, la conduite linéaire des voix prime sur les autres paramètres. Le plus souvent, une des voix de la polyphonie impose sa loi aux autres, lesquelles s'ajustent en recherchant des effets d'accompagnement inattendus et expressifs. (...) La syntaxe des notes voisines est donc la manifestation de la réévaluation du contrepoint. »¹¹⁹

¹¹⁷ Cancioneiro Jobim vol. 1, page 31.

¹¹⁸ Jean-François Dandrieu, Principes de l'Accompagnement du Clavecin, 1719. Disponible en fac-simile aux éditions Minkoff, et aussi reproduit dans Jesper Boje Christensen, Les fondements de la basse continue au XVIIIe siècle, Bärenreiter 1992.

¹¹⁹ Jean-Pierre Bartoli. L'harmonie classique et romantique. Ed. Minerve. Pages 92 et suivantes.

L'exemple le plus célèbre de « syntaxe des notes voisines » est le fameux « accord de Tristan » de Richard Wagner.



Cet accord n'ayant pas de fonction dans la tonalité de la mineur, une foule de théoriciens a cherché à lui trouver une justification théorique, sans qu'aucune n'ait jamais fermé la question. Or, si cet accord avait produit un effet complètement atonal, le problème théorique ne se serait pas vraiment posé. Le problème vient au contraire du fait que lorsqu'on l'entend, il produit un effet extrêmement convaincant, comme s'il obéissait à une loi musicale évidente pour l'intuition, mais incompréhensible rationnellement. Or, selon la proposition de Jean-Pierre Bartoli¹²⁰, qui suit en cela une analyse d'Annie Cœurdevey, on peut considérer ce passage – en résumant – comme un contrepoint chromatique sur une simple cadence phrygienne, ou une demi-cadence en la mineur. C'est le mouvement des quatre voix, extrêmement conjoint en raison du chromatisme, qui produit l'effet totalement convaincant de cet enchaînement.

Remarquablement, le concept théorique de « syntaxe des notes voisines » est très récent, mais il décrit un phénomène musical apparu depuis bientôt deux cents ans. Durant toute cette période, la théorie de l'harmonie semble avoir subi une sorte d'enfermement paradigmatique en ne portant son attention que sur les accords et leurs fonctions tonales, et en créant une séparation virtuelle entre le contrepoint et l'harmonie, entre les dimensions verticale et horizontale de la musique, comme si l'une pouvait exister sans l'autre, comme si une succession d'accords pouvait ne pas être en même temps une polyphonie. C'était oublier que la base même de l'harmonie fonctionnelle, la succession « sous-dominante / dominante / tonique » n'est rien d'autre que l'addition de formules mélodiques cadentielles stéréotypées, fixées à l'époque de la Renaissance : les clausules de ténor et de supérior, et les divers contrepoints des contre-ténors. Dans la musique la plus tonale qui soit, c'est toujours le parcours des voix qui convainc l'oreille, et non le seul fait que tel accord, par l'effet de sa structure et de sa couleur, doive nécessairement être suivi de tel autre accord.

La « syntaxe des notes voisines » est donc une technique permettant de composer une polyphonie qui ne se limite pas à enchaîner des successions fonctionnelles, autrement dit des cadences. Elle présente de ce fait une forte analogie avec la musique antérieure au XVII^e siècle, souvent qualifiée de « modale », non seulement en raison des échelles modales en usage à l'époque, mais surtout pour faire référence à cette apparence de liberté dans la succession des accords engendrés par le contrepoint. La polyphonie des « notes voisines » en diffère d'une part par l'usage généralisé du chromatisme dans les lignes mélodiques, et d'autre part par les nouvelles consonances simultanées (« verticales ») devenues usuelles entre-temps, et formant en s'additionnant des agrégats inconcevables dans le style Renaissance. Ces distinctions étant faites, nous pouvons considérer avec Jean-Pierre Bartoli que « la

¹²⁰ op. cit. pages 79-80.

syntaxe des notes voisines est donc la manifestation de la réévaluation du contrepoint. »

On pourrait objecter que Jobim lui-même faisait une distinction entre des musiques « horizontales » et « verticales », et qu'il rangeait clairement la sienne dans la deuxième catégorie :

« *Je ne comprenais pas très bien l'espèce de musique horizontale faite par Bach. Debussy était plus vertical, comme de la peinture.* »¹²¹

Mais plusieurs témoignages de Claude Debussy (1862-1918) lui-même montrent à quel point les dimensions horizontales et verticales de la musique étaient indissociables dans sa propre pensée :

« *(Debussy, au piano, plaque ces accords :)*



GUIRAUD. - C'est bien *tortueux* tout ça.

DEBUSSY. - Mais non ! Regardez donc l'échelle doublement chromatique. Est-ce que ce n'est pas notre outil ? - C'est pas pour des prunes, le contrepoint. En faisant marcher les parties, on attrape des accords chics. »¹²²

« Ces jours derniers, j'ai eu comme consolation une bien belle émotion musicale : c'est à Saint-Gervais, une église où un prêtre intelligent s'est mis en tête de faire revivre l'ancienne et si belle musique sacrée : on a chanté une messe de Palestrina, pour voix seules, c'est merveilleusement beau; cette musique qui pourtant est d'une écriture très sévère, paraît toute blanche et l'émotion n'est pas traduite (comme cela est devenu depuis) par des cris, mais par des arabesques mélodiques, cela vaut en quelque sorte par le contour et par ses arabesques s'entrecroisant pour produire cette chose qui semble être devenue unique : des harmonies mélodiques! »¹²³

Et s'il n'en était pas de même pour Jobim, comment pourrions-nous comprendre cette phrase de Sérgio Augusto ?

¹²¹ Cancioneiro Jobim vol. 1, page 31.

¹²² Conversation entre Claude Debussy et son professeur de composition Ernest Guiraud (vers 1889), notée par Maurice Emmanuel, et citée dans Claude Debussy, Edward Lockspeiser et Harry Halbreich, Fayard 1980, pages 754-755.

¹²³ Claude Debussy, lettre à André Poniowski, février 1893, citée dans le même ouvrage, page 217.

« Jobim et Ogerman s'entendirent et se comprirent immédiatement. Ils semblaient être de vieux partenaires, des jumeaux stylistiques, particulièrement en ce qui concerne la ligne mélodique et le contrepoint. »¹²⁴

La réponse réside dans le sens qu'on donne à « musique horizontale », « contrepoint » ou encore « polyphonie » :

Si l'on désigne par là une musique dont le propos et l'intérêt sont faits du **dialogue** de plusieurs voix, qui se partagent alternativement le discours thématique, notamment par le procédé de l'imitation, alors à coup sûr cette dimension est absente de la musique de Tom Jobim, et c'est sans doute la raison de son peu d'intérêt pour Bach.

Mais dans le sens de la **conduite des voix** qui forment une harmonie et accompagnent une mélodie principale, soit discrètement, soit en formant de temps à autre un contre-chant plus appuyé, la polyphonie est omniprésente dans la musique de Jobim. Elle est inséparable d'une recherche constante de richesse et de couleur dans les accords, d'une densité telle que chaque accord semble être un événement.

« Aloysio de Oliveira m'a présenté à lui et je lui ai joué ma samba à la guitare. Tom a regardé. Le jour suivant, il a inventé un accord pour ma samba, et continuait de répéter cet accord en disant : 'tu es un expert'. Quand Tom arrive avec un de ses accords, c'est comme si quelqu'un ouvrait une fenêtre. » (Chico Buarque)¹²⁵

La polyphonie chromatique est omniprésente dans la musique de Jobim. Quant à la « syntaxe des notes voisines », en tant que procédé qui « [suspend] un temps la perception d'un centre tonal et les fonctions tonales »¹²⁶, elle est naturellement un phénomène exceptionnel, en tous cas dans les chansons. La plupart du temps, celles-ci sont parfaitement tonales. On peut parler de « syntaxe des notes voisines » quand l'analyse tonale n'est plus capable de rendre compte de certains passages, dont certains sont très célèbres, comme les deuxièmes parties de « Garota de Ipanema » et « Wave » :

The image shows three staves of musical notation for the second part of the song 'Garota de Ipanema'. The notation is in G major and includes various chords and melodic lines with triplets and chromaticism.

Garota de Ipanema S3.62 [CD1-1]

¹²⁴ Cancioneiro Jobim vol. 2, page 48.

¹²⁵ Songbook Tom Jobim vol. 1, page 10.

¹²⁶ Jean-Pierre Bartoli. L'harmonie classique et romantique. Ed. Minerve. Pages 93.

Chords: Dm7, G/D, Dm7, G/D, Gm7, Gm6/Bb, Am7, Bb₄⁷(9), Fm6/Ab, Gm7, A₄⁷(b9)

Wave S2.110

« Soneto de separação » est une chanson moins connue, écrite entièrement dans un style très libre sur le plan tonal :

Rubato

De re - pen - te, do ri - so fez - se_o pran - to Si - len - ci - o - so_e bran - co co - mo_a bru - ma E das

Soneto de separação C2.94

Il en va de même pour les compositions symphoniques de Jobim, qui ne sont pas étudiées dans cet ouvrage :

Moderato

mp

Tempo do mar C4.72 [CD2-16]

1.6.3 L'élargissement du spectre des consonances

Si l'on peut rapprocher la musique de Jobim de certaines musiques du XIX^e siècle, notamment l'école française et les musiques faisant usage de la « syntaxe des notes voisines », elle en diffère cependant par l'extension du spectre des consonances. J'entends par là l'usage de ce qu'on appellerait en théorie classique des « dissonances non résolues ». Cependant, à partir du moment où ces « dissonances » ne se résolvent plus, se généralisent et sont traitées et entendues comme des notes appartenant aux accords, il

semble qu'elles ne sont plus à considérer comme des dissonances, mais comme de nouvelles consonances.

On considère généralement que c'est Claude Debussy qui a inventé ce nouvel usage, ou du moins l'a développé d'une manière inouïe jusqu'alors.

« GUIRAUD. - Mais quand je fais ceci :



faut bien que ça se résolve!

DEBUSSY. - J't'en fiche! pourquoi? »¹²⁷

On considère également que le jazz est l'une des principales traditions à l'avoir perpétué. Jobim lui-même confirme ce point de vue :

*« Quand ces gens ont dit que l'harmonie de la bossa nova était basée sur le jazz, j'ai pensé que c'était amusant, parce que cette même harmonie existait déjà chez Debussy. »*¹²⁸

Cependant la comparaison entre l'harmonie de Debussy et celle du jazz a des limites. La ressemblance se situe au niveau de la structure des accords, mais beaucoup moins au niveau de leur succession. En résumé, on pourrait dire que le jazz a pris à Debussy ses accords, ainsi peut-être que l'utilisation d'échelles modales, et les a insérés dans une structure tonale plus simple, basée sur la traditionnelle cadence « sous-dominante / dominante / tonique », appelée plus couramment « II-V-I » dans la théorie jazz.

Ainsi, sous une forme tout d'abord simplifiée, l'héritage de l'école française a été transféré aux Etats-Unis dans une musique populaire et de tradition orale. En Europe, cet héritage connaissait à la même époque un destin nettement moins glorieux, le vieux continent se trouvant rapidement dominé par la tradition germanique de l'atonalité. Le langage harmonique français ne s'y perpétua que dans des traditions peu connues ou considérées comme rétrogrades. Notons au passage que l'Angleterre, de son côté, avait connu au XIXe siècle une évolution similaire à la France, et qui ne s'est pas interrompue au XXe siècle.

Antônio Carlos Jobim est un héritier de la tradition française par deux voies : par son éducation musicale d'une part, et par la tradition populaire brésilienne sous influence nord-américaine d'autre part. Dans un siècle où les théoriciens de la musique imposaient l'idée que l'évolution devait passer par la rupture avec la tradition et l'abandon de la tonalité, il fait partie des musiciens qui ont poursuivi une évolution continue du langage musical, en puisant avec respect dans tout ce que les diverses traditions musicales pouvaient leur offrir. En contrepartie, il est sans doute l'un de ceux qui auront contribué de la manière la plus significative à faire entrer un langage musical sophistiqué dans la tradition populaire.

¹²⁷ Conversation entre Claude Debussy et son professeur de composition Ernest Guiraud (vers 1889), notée par Maurice Emmanuel, et citée dans Claude Debussy, Edward Lockspeiser et Harry Halbreich, Fayard 1980, page 753.

¹²⁸ Songbook Tom Jobim vol. 2, page 22.

2. Elements du langage harmonique d'Antônio Carlos Jobim

2.1 Avertissements

2.1.1 Principes théoriques

Les principes de l'harmonie classique et jazz sont supposés connus du lecteur. Quelques ouvrages de références sont mentionnés dans la bibliographie.

2.1.2 Signification des chiffres romains

Dans les pages suivantes, les chiffres romains ne sont pas utilisés pour désigner la basse fondamentale des accords, comme on le fait habituellement en analyse harmonique classique. Dans le but de permettre une transcription aisée des chiffrages jazz utilisés par Jobim, **les chiffres romains représentent les notes de la basse**, en fonction du contexte tonal de la pièce ou du passage concerné. Par exemple :

bII7(9#11) Eb7(#11) ₉	Im D m	Im/bVII D m/C	II7/VI E 7/B
-------------------------------------	-----------	------------------	-----------------

Ce système a été choisi en vue de mettre en évidence la ligne mélodique de la basse, et de mémoriser les modèles harmoniques basés sur celle-ci. Il ne s'agit pas d'une notation d'analyse, mais d'un codage permettant de désigner et de généraliser les schémas harmoniques. Les fonctions tonales, lorsqu'il sera nécessaire de les mettre en évidence, seront signalées expressément par les lettres SD, D et T.

Les chiffres romains ont donc ici la même signification que la notation schenkerienne utilisant des chiffres arabes surmontés d'un accent circonflexe. Cette notation n'a pas été utilisée pour des raisons techniques. D'autre part, on trouve également cette manière d'utiliser les chiffres romains dans l'étude de l'harmonie jazz « Hearin' the changes »¹²⁹.

¹²⁹ Jerry Coker, Bob Knapp, Larry Vincent, Hearin' the changes, Advance Music 1997.

En outre, les degrés seront toujours désignés d'après la configuration d'une gamme majeure, comme sur le schéma ci-dessous, **que la tonalité du passage concerné soit majeure ou mineure** :



Par exemple, bVI désigne toujours le degré qui se trouve un demi-ton au-dessus de la dominante, même si ce degré se trouve naturellement dans cette position dans la gamme mineure. Ce système vise uniquement à obtenir un codage uniforme des degrés de la basse, et n'a aucune prétention théorique.

Il faut d'ailleurs signaler que le mode majeur est beaucoup plus fréquent que le mode mineur dans les chansons de Jobim.

2.1.3 Usage libre de l'orthographe enharmonique dans l'édition de Jobim

L'édition « Cancioneiro Jobim » traite l'orthographe des notes avec une grande désinvolture. Par exemple, dans l'extrait suivant, le fa bécarre est en réalité un mi dièse.

C#7

The image shows a musical score for the phrase "tu ju-ra de Ma-". It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 7/4 time signature. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter). The lyrics "tu ju-ra de Ma-" are written below. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The bass line shows a C#7 chord (C#4, G#3, B3, E4) and a note with a flat sign (F#4) which is actually a C#5 in disguise. The number 173 is written in the bottom left corner.

Ce mode d'écriture est fréquent dans le jazz. A l'usage, on observe que s'il complique l'analyse, il facilite en revanche nettement la lecture au piano. Cette notation éminemment orientée vers la pratique n'est pas sans rappeler certaines notations musicales anciennes, notamment la tablature de clavier italienne du XVIIe siècle, qui, tout en utilisant un système de portées semblable à celui d'aujourd'hui, n'indique par les notes que les mouvements des doigts au détriment de la conduite des voix, et rend illisibles les croisements et les unissons.

Parfois on constate en analysant les accords de près que l'orthographe des notes rend très bien compte de la véritable nature de l'accord (renversement), et que c'est le chiffrage de la guitare qui est simplifié. C'est le cas notamment pour les divers renversements de septième diminuée, qui seront présentés en détails par la suite.

2.2 Généralités sur le langage harmonique de Jobim

Plusieurs styles harmoniques apparaissent dans l'œuvre de Jobim. Cette étude se concentre sur le style le plus largement représenté, qui se trouve dans la quasi totalité des chansons (par opposition notamment aux pièces orchestrales pour le cinéma). Il s'agit d'un langage entièrement tonal. L'usage intensif du chromatisme y est toujours assujéti à la tonalité (ou à l'échelle modale). Ainsi, le diatonisme et le chromatisme se trouvent remarquablement équilibrés, et l'harmonie paraît à la fois sophistiquée et évidente.

On pourrait décomposer les éléments de ce langage de la manière suivante :

- 1) Le premier élément est l'utilisation des accords par cadences et par cycles de quintes : la cadence II-V-I, les portions plus ou moins grandes du cycle I-IV-VII-III-VI-II-V-I, chacun de ces degrés pouvant être traité comme une dominante intermédiaire. Tout ceci est bien connu et même extrêmement classique dans le jazz.
- 2) Le deuxième élément est l'utilisation d'enchaînements d'accords sur des basses chromatiques, principalement au moyen de substituts tritoniques et de septièmes diminuées. Ces procédés sont eux aussi connus dans le jazz, mais la spécificité de Jobim est peut-être qu'il en fait un usage si intensif, que ce qui dans le jazz est un raffinement occasionnel devient chez lui un élément de base de sa grammaire, aussi fréquemment utilisé que le II-V-I.

Les éléments de cette grammaire chromatique vont être examinés dans les pages suivantes.

2.3 Substituts tritoniques

2.3.1 Caractéristiques et origines du substitut tritonique

Le substitut tritonique est un procédé bien connu dans le jazz, qui consiste à remplacer un accord de dominante par celui qui se trouve à un triton de distance. Dans beaucoup de cas, les voix supérieures ne changent pas, et seule la basse est substituée. La progression II-V-I devient donc II-bII-I.¹³⁰

D-7 G7 CΔ D-7 Db7 CΔ

L'explication donnée habituellement dans la théorie du jazz est que les accords V et bII sont interchangeables parce qu'ils ont en commun, par enharmonie, leurs notes essentielles, celles qui donnent à l'accord de dominante sa couleur caractéristique : la tierce et la septième. Cette propriété apparaît très clairement dans l'exemple suivant :

G7 Db7(9)

Surfboard C2.256.17-22

Historiquement, on peut ajouter que cet accord découle de l'accord de sixte augmentée, qui est lui-même une forme altérée de la cadence en usage à la Renaissance, dans laquelle le ténor et le supérior forment successivement une sixte majeure et une octave. Dans la cadence ordinaire (a), le ténor descend d'un ton et le supérior monte d'un demi-ton. Dans la cadence phrygienne (b), c'est l'inverse.

Si les deux voix progressent d'un demi-ton par mouvement contraire, ils forment une sixte augmentée qui se résout dans l'octave.

¹³⁰ Illustration tirée de Mark Levine, Le livre du piano jazz, Advance Music 1993, page 45.

Adagio

6

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, Sonata quinta op. 4 « La Stella » (Innsbruck, 1660), mes. 6.

Sur cette structure de base, l'accord de sixte augmentée se forme de trois manières:

- a) à trois voix, avec une tierce majeure (« sixte augmentée italienne »),
- b) à quatre voix, avec un triton en plus de la tierce (« sixte augmentée française »),
- c) toujours à quatre voix, avec une quinte en plus de la tierce (« sixte augmentée allemande »).

(Précisons au passage que les attributions nationales de ces accords sont actuellement considérées comme dépourvues de signification historique¹³¹.)

Dans la tradition classique, la sixte augmentée est, à l'origine et dans la grande majorité des cas, un accord de pré-dominante, qui se trouve sur la basse bVI quand celle-ci descend sur V.

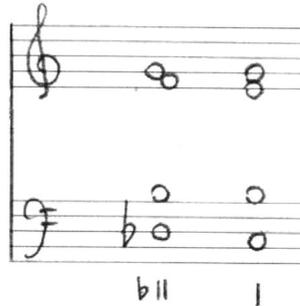
bVI V I

En voici un exemple chez Bach :

Johann Sebastian Bach (1685-1750), prélude en do mineur BWV 999, mes. 23.

¹³¹ cf Jean-Pierre Bartoli, L'harmonie classique et romantique, Minerve 2001, pages 46 et suivantes.

Alors que dans le jazz, cet accord est avant tout considéré comme un accord de dominante, dont la basse est un bII qui descend sur I.



Le passage de cet accord du statut de pré-dominante à celui de dominante semble remonter au XIXe siècle, en particulier dans la théorie française. En effet, depuis cette période, les théoriciens français le considèrent non pas comme une pré-dominante, mais comme une dominante intermédiaire altérée :

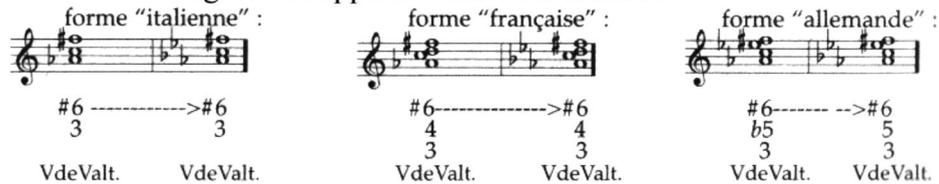
« L'accord de sixte augmentée. Définition et morphologie.

Dans tous les accords sd II et IV (...), on peut à la fois hausser le degré 4 d'un demi-ton chromatique (#4, marque de dominantisation) et abaisser d'un demi-ton chromatique (en majeur) ou conserver abaissé (en mineur) le degré 6 (b6 en majeur). On obtient ainsi un accord caractérisé par son intervalle de 3^{ce} diminuée entre #4 et b6¹³². Sous sa forme de septième de dominante avec fondamentale (II 7x), l'accord est donc formé d'une 7^e mineure, d'une 5^{te} diminuée et d'une 3^{ce} majeure.



Exemple 14.16. : morphologie des accords VdeV altérés en ut majeur et en ut mineur

Cependant, les accords ci-dessus se présentent en fait rarement à l'état fondamental. Ils sont le plus souvent sous forme de 2^e renversement. L'intervalle caractéristique de 3^{ce} diminuée est alors renversé en 6^{te} augmentée et l'on obtient une famille d'accords appelés sixte augmentée. La sixte augmentée apparaît sous trois formes :



Exemple 14.17. : en ut majeur et en ut mineur

»¹³³

¹³² Les chiffres 4 et 6 sont surmontés d'un accent circonflexe dans l'original, qu'il n'est pas possible de reproduire ici pour des raisons techniques. En revanche, les altérations # et b ne figurent pas dans l'original, mais il semble que ce soit un oubli.

¹³³ Frédéric Gonin et Denis Le Touzé, Manuel d'analyse harmonique et tonale, De Plein Vent 2002, page 90.

Comme l'observe Jean-Pierre Bartoli :

« Dans tous les cas, considérer ces accords comme des dominantes secondaires témoigne d'une vision harmonique, tandis que les envisager comme des sous-dominantes altérées fait preuve d'une conception contrapuntique. »¹³⁴

Mais il faut bien admettre que dans cette tradition, la vision harmonique a pris le dessus, renforcée par l'usage d' « altérations descendantes de la quinte dans les dominantes potentiellement créatrices d'une sixte augmentée »¹³⁵, et on en est arrivé à admettre l'utilisation des sixtes augmentées non seulement comme des dominantes intermédiaires, mais aussi comme des dominantes tout court. A la fin du XIXe siècle, on trouve des exemples d'utilisation de cet accord très similaires à celle du jazz, ici notamment chez Saint-Saëns et Elgar :



Camille Saint-Saëns (1835-1921), 3e symphonie, cadence finale du 1er mouvement, orgue.



Edward Elgar (1857-1934), Ave Verum op.2 no 1, orgue.

Cependant, il ne faut pas oublier que le substitut tritonique peut être utilisé pour remplacer n'importe quelle dominante intermédiaire, et peut donc se trouver en principe sur n'importe quel degré altéré de la basse, et quelques degrés naturels.

¹³⁴ Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique*, Minerve 2001, pages 47, note 6.

¹³⁵ op. cit. page 75.

2.3.2 Substituts tritoniques chez Jobim

bII-I

C'est de très loin le cas le plus fréquent.

G^bmaj7(#11) E^bm7(9) B7(9) B^bmaj7(9)

As praias desertas C1.166.8-9

Autres exemples : Faz uma semana C1.45.3-4+7-8+11-12+46.15-16 etc. / Zona sul C1.60.85-86 / Noites do Rio C1.65.170-171+66.187 / Descendo o morro C1.74.315-317+75.337-339+76.347-349 / Solidão C1.82.12-13 / O barbinha branca C1.88.36-37+89.44-45 / Eu e o meu amor C1.126.35-37 / Modinha C1.112.12-13 / Se todos fossem iguais a você C1.117.44-45 / A chuva caiu C1.212.9-10 / Desafinado C2.61.11-12+62.27-28 / Soneto de separação C2.95.25-29 / Domingo azul do mar C2.208.22-23 +209.46-47 / Garota de Ipanema C2.233.14-15 / Agua de beber C2.239.18-19 / O morro não tem vez C2.243.24-25 / Surfboard C2.255.14 etc. / Só tinha de ser com você C2.258.4-5 / Bonita C2.265.68-69 / Inútil paisagem C2.272.16-17 etc. / Esperança perdida C2.278.24-25 / Blusa vermelha C3.32.17 / Batidinha C3.39.13-16+41.48-49 etc. / Mojave C3.46.24 / Diálogo C3.48.12 / Garota de Ipanema II C3.64.114-115 / Tema Jazz C3.68.24-25 / Sue Ann C3.70.12+71.23-24 / Remember C3.72.12-13+73.36 etc. / Takatanga C3.83.18+24 / Caribe C3.86.18-19 / Rokanalia C3.88 / Tereza meu amor C3.93.28-29 / Garoto C3.101.31-32 / Quebra-pedra C3.103.30 etc. / Andorinha C3.112.8 / A correnteza C4.120.5-7+122.39-40 / Marina del Rey C4.160.4-5 / Você vai ver C4.163.8-9+164.24-29 / Espelho das águas C4.197.22-23 / Meninos eu vi C5.45.20-21+46.31-32+48.56-57+62-63 / A violeira C5.51.21-22 / Chanson pour Michelle C5.71.38-39+47-48 / Bebel C5.86.24-26+88.58-59 / Chansong C5.112.12-13+115.49-50 / Luiza C5.122.28-29+123.51-52 / Gabriela C5.127.68-69 etc.+129.103-105 / Meu amigo Radamés C5.173.65-66+174.75-76+85-86 / Bate boca C5.190.39-40

bIII-II

Cette progression de basse est très fréquente, mais la plupart du temps le degré bIII ne porte pas un substitut tritonique, mais un accord diminué (voir 2.4.10).

più mosso C7(13) Bm7 E7($\frac{9}{5}$) E7(13) (omit 3) A $\frac{9}{6}$
ritard
 Ga - bri - e - la Ga - bri - e - la To - dos os
mf

Gabriela C5.128.78-80

Autres exemples : Noites do Rio C1.66.186-187 / O morro C1.73.294-295 / A chuva caiu, C1.212.5-6 / Desafinado C2.61.10-11 / Insensatez C2.200.1-3 / Água de beber C2.239.20 / Remember C3.75.77-78 / Meninos eu vi C5.46.29-30+48.67-68 / Meu amigo Radamés C5.175.102-103 /

bIV-bIII

Cette progression se trouve toujours dans des pièces en tonalité mineure, et équivaut à une cadence au relatif majeur.

Gm7(9) Gb7(#9) Fmaj7 Fm Ebmaj7 Eb7($\frac{\#11}{9}$)
 Es - cra - vi - za - do a u - ma i - lu - são Que é só de - si - lu - são

Modinha C1.112.10-11

Autres exemples : O morro C1.71.258-259 / Lamento no morro C1.104.12-13 / Chora coração C4.86.11-12 / Falando de amor C4.167.30-31+168.55-56

IV-III

Cette progression de basse est très fréquente, mais le degré IV ne porte un substitut tritonique que lorsqu'elle joue clairement le rôle d'une cadence sur le degré III, ce qui est rare. La plupart du temps, le degré IV porte un accord m6 ou diminué lorsqu'il descend sur III (voir 2.5).

C G $\frac{7}{4}$ (9) C G $\frac{7}{4}$ (9) F \sharp m7 F7(\sharp 11) E m7(9)

ritard *meno mosso*

vous A cor-ren - te - za le - vou A cor-ren - te - za le - vou, ah E cho - veu u - ma se -

A correnteza C4.121.17-18

Autres exemples : Perdido no teus olhos C2.120.8 / Acho que sim C2.205.30

bV-IV

G maj7(\flat 9) E m7(9) A m7(9) D7(13) D7(\flat 13) G maj7(9) D \flat $\frac{7}{4}$ (9) D \flat 7(9) C maj7(9) F \sharp m7(\flat 5) B7(\flat 13)

Sue Ann C3.70.7-8

Autres exemples : O que vai ser de mim C1.91.21-24 / Eu não existo sem você C1.159.19 / Samba de uma nota só C2.124.10-11+34-35 / Amor sem adeus C2.144.6-7+145.21-22+27-28 / Esperança perdida C2.278.16-17 / Remember C3.73.26-27 / Marina del Rey C4.161.37-38+41-42 / Falando de amor C4.167.27-28 / Espelho das águas C4.198.26-27+32-33+40-41 / Maria é dia C4.203.36-37 / Meninos eu vi C5.48.65-66 / A violeira C5.51.8-9 etc. / O rio da minha aldeia C5.59.7-8 / Bebel C5.86.26-27+88.60-61 / Chansong C5.114.41-42 / Meu amigo Radamés C5.175.86-87+96-97+100-101 / Bate boca C5.190.40-41+191.44-45+48-49

bVI-V

C7(#11) Dmaj7 Bm7 Bb7(13) A7(13) Dmaj7

E pa - ra re - sol - ver es - te pro - ble - - ma Eu te - nho um te - o -

Aula de matemática C1.189.27

Autres exemples : Faz uma semana C1.47.38-39 / Incerteza C1.48.7-8 / Zona sul C1.61.102-103 / O morro C1.70.249-250 etc. / Descendo o morro C1.76.355-356+384 / Lamento no morro C1.104.14 etc. / Cala meu amor C1.193.23 / Canção da eterna despedida C2.114.2-5 / Por toda minha vida C2.275.19 / Wave C3.29.15 etc. / Tereza meu amor C3.93.25-26 / Garoto C3.100.7 / Chora coração C4.85.7+86.21 / Flor do mato C4.200.8 / Chansong C5.115.44 / Meu amigo Radamés C5.173.63-64

VI-bVI

Cette progression est rare, car le degré bVI est en général un degré instable descendant sur V. Ici, l'ambiguïté tonale de la pièce – entre la mineur et do majeur – permet à l'accord de fa d'exister apparemment comme un degré bVI stable de la mineur, alors qu'il est plutôt perçu comme un IV de do majeur. Les autres exemples présentent également des situations tonales atypiques.

G m7 C7(9) Gb7(9) F6 F m(maj7) F m7

Pra fa - zer fe - liz a quem se a - - ma Mui - ta cal - ma pra pen - sar -
 Float - ing in the si - lence that sur - rounds us Qui - et thoughts and qui - et dreams -

Corcovado C2.130.18

Autres exemples : Canção em modo menor C2.219.10-11 (avec IV/bVI) / Ela é carioca C2.253.24-25 (dans une progression chromatique atypique) / Sabiã C3.120.19-20 (suivi de Vm) / Cavaleiro monge C5.56.16-17+57.32-33 (modal)

bVII-VI

Dans tous les exemples trouvés, le substitut tritonique sur bVII se trouve au début d'une progression du type bVII-VI-II-V7-I. (Dans l'exemple ci-dessous, l'accord V7 est remplacé par bVII7.¹³⁶)

C♭7(9) B♭m7 E♭m7(9) C♭7(9) D♭maj7 D♭6

Faz uma semana C1.45.1-2

Autres exemples : Um nome de mulher C1.109.2-3 / Sucedeu assim C1.162.25-26 / Por causa de você C2.289.30-31

VII-bVII

Cette progression est très rare. On la trouve dans Ela é carioca, dans une ligne chromatique atypique.

D maj7(9) C♯7(♯9) C maj7(9) B7(♯9) B♭maj7(9) A7(♯9)

mes - ma luz — Ve - jo_o mes - mo céu — Ve - jo_o mes - mo mar — E - la_é
see the sea — A for - got - ten road — The car - ess - ing skies — And not

Ela é carioca C2.253.23-24+254.39-40

Autre exemple : Brigas nunca mais C2.66.2-3 / Sabiá C3.120.17-18 et S3.90 dans un contexte tonal flou.

¹³⁶ Voir à ce sujet : Jerry Coker, Bob Knapp, Larry Vincent, Hearin' the changes, Advance Music 1997, page 23.

I-VII

Un seul exemple pour cette progression, bien qu'elle soit parfaitement claire sur le plan tonal, VII étant un V de III.

C#m7 F#7(b13) Bm7(9) Bm/A C#7/G# G7(13) F#7(#9) F7 E7 Eb D

É des - con - cer - tan - te Re - ver o gran - de_a - mor
Oh how dis - con - cert - ing would be To see my love a - gain

Anos dourados C5.101.18+103.60

2.3.3 Cycles de substituts tritoniques

Plusieurs substituts tritoniques de suite peuvent former un cycle de quintes qui se substitue au cycle normal. Le modèle le plus fréquent est **bIII-bVI-bII-I**, qui se substitue à VI-II-V-I.

Fm6 Em7 E#7(13) Abmaj7 Dbmaj7(#11) Db7(#9) Cmaj7(6)

Sucedeu assim C1.163.43-45

Autres exemples : Amor sem adeus C2.146.46-47 / Valsa do amor de nós dois C2.221.15.17 / Só tinha de ser com você C2.260.50-53 / Garota de Ipanema II C3.61.21-22 / Remember C3.73.30-33 / Você vai ver C4.163.4-7 / Two kites C4.173.99-105 etc. / Samba de Maria Luiza C5.154.13-16 / Garota de Ipanema S3.62.7-8

Autres modèles :

bVI-bII-I : Samba do amanhã C1.79.403-404

VI-bVI-bII-I : Cavaleiro monge C5.56.17-20

bIIIm7-bV7-IVm6 : Caribe C3.86.20-21

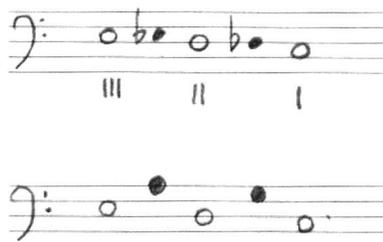
I-IV-bVII-bIII-bVI-V-I : Só tinha de ser com você C2.261.53-57

I-IV-bVII-bIII-bVI-bII-I : Querida C5.147.6-11

V-bVII-bIII-bVI-bII-V : Anos dourados C5.105.78-81

2.3.4 Basses chromatiques descendantes

Lorsque, dans un cycle de quintes normal, un accord sur deux est remplacé par un substitut tritonique, on obtient une basse chromatique descendante. Cela ne peut se réaliser que si les degrés principaux sont distants d'un ton. La situation la plus simple est sur III-bIII-II-bII-I :



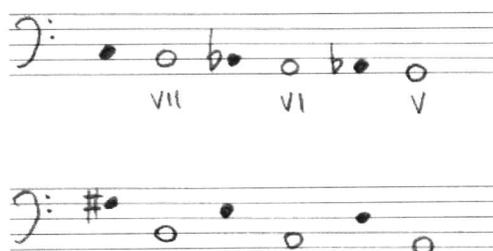
Moderato Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11)

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - - - - Ou - tras
 This is just a lit - tle sam - ba - Built up on a sin - gle note - - - - - Oth - er

Samba de uma nota só C2.123.1-4

Autres exemples : Desafinado C2.61.10-11+63.40-43

On trouve aussi un exemple sur I-VII-bVII-VI-bVI-V :



C#m7 F#7(b13) Bm7(9) Bm/A C#7/G# G7(13) F#7($\frac{4}{5}$) F7 E7 Eb D

É des - con - cer - tan - te Re - ver o gran - de a - mor
Oh how dis - con - cert - ing would be To see my love a - gain

Anos dourados C5.103.60-61

Et enfin, sur les mêmes degrés, mais en inversant la position des accords de dominante, un exemple très original qui module par tons descendants et rejoint la dominante :

I bVII bVI V

Dmaj7(9) C#7(#9) Cmaj7(9) B7(#9) Bbmaj7(9) A7(#9)

mes - ma luz — Ve - jo_o mes - mo céu — Ve - jo_o mes - mo mar — E - la_é
see the sea — A for - got - ten road — The car - ess - ing skies — And not

Ela é carioca S2.253.23-26

2.3.5 Substituts tritoniques utilisés comme « pivots »

Les accords de dominante bII peuvent être utilisés pour relancer le discours, à la fin d'une phrase, ou au moment d'une reprise. Dans ce cas, cet accord a la fonction d'un « pivot » ou « turn-around », selon la terminologie jazz.

The musical score is divided into two systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Above the staff, chords are indicated: Dm/C, Bdim7, Ebmaj7, A7, and Dm. The second system shows a vocal line with lyrics: "Vai, mi - - nha - - tris - te - - za_E". Below the vocal line is the piano accompaniment for this section, with chords Eb7(#11), Dm, Dm/C, and E7/B indicated above the staff.

Chega de Saudade C2.55.8

Autres exemples : Aula de matematica C1.190.48 / Brigas nunca mais C2.66.8+44 / Outra vez C2.138.24 / Este seu olhar C2.193.8+195.40 / Domingo azul do mar C2.208.16 / Garota de Ipanema C2.233.16+234.41 / C2.Inútil paisagem C2.272.16 / Ligia C4.117.21-22 / Absolute Lee C5.139.16+140.42

2.3.6 Pseudo substitut tritonique

Dans l'exemple suivant, on voit un accord bII qui monte au lieu de descendre. Il remplace sans doute l'accord de septième diminuée qu'on trouverait sur #I dans la formule I-#I-II-V (voir 2.4.9). Cet accord produit une conduite des voix originale (voyez les septièmes mineures qui montent). On peut le considérer comme un exemple de « syntaxe des notes voisines ».

Aula de matematica, C1.190.38

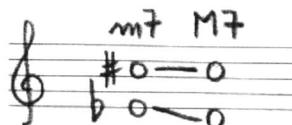
Autres exemples : Samba do amanhã C1.78.386-387+79.394-395 / Valsa do amor de nós dois C2.222.38-39 / A correnteza C4.123.42-43 (bV-V) / Absolute Lee C5.140.33 (V-#V-VI)

2.3.7 Les « sensibles descendantes »

L'accord de sixte augmentée classique, et le substitut tritonique qui en découle, sont tous deux des accords puissamment dynamiques en ce sens qu'ils appellent fortement l'accord suivant. En harmonie traditionnelle, on explique ce phénomène en disant que la dissonance formée par la sixte augmentée crée une tension qui fait désirer sa résolution sur l'octave.

Dans une perspective plus attentive à la conduite des voix, on observe non seulement la succession de ces deux intervalles, mais également le dynamisme mélodique des deux voix en mouvement chromatique symétrique, et leur position dans l'échelle modale.

Cette optique s'avère très utile pour aborder le langage harmonique jazz, et en particulier le substitut tritonique. En effet, dans ce langage, en raison de l'ajout de nouvelles consonances dans les accords, la résolution sur l'octave est rare. Lorsqu'on joue un substitut tritonique, la note supérieure de la sixte augmentée (considérée en jazz comme une septième mineure, quelle que soit l'orthographe des notes) ne monte en général pas sur l'accord suivant, mais reste immobile pour former avec la basse une septième majeure.



Dans ce contexte, peut-on toujours parler de « résolution » en considérant la succession des intervalles ? Cela reviendrait à considérer qu'une septième mineure est plus dissonante qu'une septième majeure. D'ordinaire on dirait plutôt le contraire.

C'est donc dans les lignes mélodiques que nous devons chercher l'explication du dynamisme de cet accord. Or, la voix supérieure étant désormais immobile, il n'y a plus de mouvement mélodique que dans la basse. Son mouvement chromatique descendant devient l'élément central de cette cadence, à la manière d'une **sensible descendante**¹³⁷. Quant au sentiment de tension ou de dissonance produit par cet accord, il est lié à la perception de l'échelle modale : dans le substitut tritonique, la basse joue en général une note altérée (bII, bVI etc.), et rejoint l'échelle modale dans l'accord suivant, ce qui crée alors un effet de détente ou de résolution.

Ces degrés altérés, en particulier bII et bVI prennent donc une grande importance. En tant que sensibles descendantes, elles sont plus présentes que les sensibles ordinaires montantes, car celles-ci, comme nous l'avons vu, ne montent en général pas dans ce langage harmonique. C'est d'ailleurs une caractéristique générale de l'harmonie jazz : dans les cadences ou les cycles de quintes, les septièmes descendent, mais les tierces ne montent pas, comme le montre cet exemple de Mark Levine¹³⁸ :

D-7 G7 C Δ

II V I

¹³⁷ Je propose cette dénomination, et l'utiliserai dans la suite de ce texte. On pourrait aussi dire « sensible supérieure », « note d'approche » etc.

¹³⁸ Mark Levine, *Le livre du piano jazz*, Advance Music 1993, page 25.

Si elle se déplace, la tierce de l'accord V aura plutôt tendance à descendre elle aussi, pour aller dans la sixte de I¹³⁹ :

Figure 7-2

Cette règle générale n'interdit pas bien sûr que le contraire se produise parfois, comme dans cet exemple de Jobim, où la sensible monte dans la mélodie :

E7(^{#11}₉) Eb7(^{#11}₉) D₆⁹/F# C₆⁹/E D₆⁹ D₆⁹/F# F₆⁹/A D₆⁹/F# D₆⁹/A C₆⁹/G D₆⁹/A C₆⁹/G

Samba do avião C2.269.60-61

2.3.8 Autres accords sur les sensibles descendantes, bIIIM7 et bIIIm7

Comme nous le verrons plus loin, les accords de septième diminuée sont également utilisés sur les sensibles descendantes. Comme le substitut tritonique, l'accord de septième diminuée possède un grand dynamisme intrinsèque, c'est à dire un intervalle tendant fortement à se résoudre – dans l'harmonie traditionnelle du moins. On pourrait aussi dire, et ce serait plus adéquat dans le contexte de l'harmonie jazz, que ces intervalles engendrent des forces d'attraction ou de répulsion entre les voix. On comprend donc aisément que le substitut tritonique et la septième diminuée puisse jouer un rôle similaire sur les sensibles descendantes à la basse.

Cependant, on trouve aussi sur ces sensibles descendantes des accords dont la structure ne possède pas en elle-même ce type de dynamisme. On trouve des accords de septième majeure sur bII (ou des accords 6), qui semblent être une réplique parallèle du même accord sur I (même s'ils ne s'enchaînent pas toujours avec I). De même, on trouve des accords de septième mineure sur bIII, dans des successions parallèles III-bIII-II. Ces accords sont entièrement assujettis à la dynamique de la basse et à sa fonction de sensible descendante dans le mode. Toutes les voix sont en quelque sorte contaminée par son mouvement chromatique descendant.

¹³⁹ op. cit., page 49.

bIIIM7 (ou bII6)

D7(9) D♭maj7(9) Cmaj7(6) D♭7(^{#11}₉)

1
Pre - ci - so tan - to de vo - cé

17

Eu preciso de você C2.109.18

Autres exemples : Coisas do dia C1.58.49 etc. / O morro C1.72.288-289 / Um nome de mulher C1.109.5 / Modinha C1.112.7-8 / Desafinado C2.62.26+65.74 / Brigas nunca mais C2.66.8 / Canta, canta mais C2.83.35 / Samba de uma nota só C2.125.39 / Corcovado C2.132.40 / Outra vez C2.137.6-8 / Amor sem adeus C2.145.28 / Andam dizendo C2.216.6+217.22 / Valsa do amor de nós dois C2.222.54 / Garota de Ipanema C2.233.18-19 (utilisé ici pour moduler) / Só danço samba C2.247.33 / Dindi C2.251.48 / Só tinha de ser com você C2.259.20 / Bonita C2.264.60 (bII de IV) / Samba do avião C2.266.4 / Olha pro céu C3.37.31+37 / Antigua C3.56.18 / Garota de Ipanema II C3.61.11-12 / Sue Ann C3.71.30 / Remember C3.73.24+32 / Tide C3.77.15-16+81.103-104 / Takatanga C3.83.22 / Caribe C3.87.58 / Você vai ver C4.163.6-7+164.13-15 (bII de VI) / Cavaleiro monge C5.57.42 / O rio da minha aldeia C5.60.34-35+61.43-44 / Chanson pour Michelle C5.71.45 / Gabriela C5.129.97 (bII de VI) / Querida C5.147.10 / Pato preto C5.164.60+72 / Meu amigo Radamés C5.175.103

IIIIm7-bIIIm7-IIIm7

A maj7 C#m7 Cm7 Bm7 Gm6 Bm7 F#7(b9)

10

Eu po - de - ri - a par - tir Sem di - zer pra.on de vou Nem se de - vo vol - tar
Co-mo_u-ma ca - sa va - zia U - ma ca - sa som - bri - a Sem luz nem ca - lor

Janelas abertas C1.174.3-4+11-12

Autres exemples : Sinfonia do Rio de Janeiro C1.55.8-10 / Copacabana C1.68.222-224 / Descendo o morro C1.74.318-319 / Solidão C1.82.9-10 (VII-bVII-VI) / A chuva caiu C1.213.19-20 / Chega de saudade C2.58.63-64 (III-bIII-II de IV) / Corcovado C2.132.40-41 (bIII-II) / Outra vez C2.138.19-21 / Caribe C3.87.51-53 (avec bIIImM7) / Você vai ver C4.164.23-24 (IIIM-bIIIM-IIIm)

2.4 Septièmes diminuées

Note : En jazz et dans la terminologie anglo-saxonne, les accords de septième diminuée sont fréquemment appelés « diminués » tout court, alors que les accords de septième mineure avec quinte diminuée sont appelés « demi-diminués ». Cette terminologie ayant l'avantage d'être économe en mots, elle sera adoptée dans la suite de ce texte.

Nous allons examiner deux aspects des accords diminués :

- leur composition (les notes qu'ils contiennent),
- leur utilisation et leur fonction dans le contexte tonal.

2.4.1 Composition des accords diminués – notes ajoutées

Les accords diminués de Jobim contiennent très souvent une note ajoutée, comme dans les exemples suivants.

Chords: G maj7, Bbdim7(b13), F6/A, G#dim7(b13)

Só em teus braços C2.140.6+8

Chords: G m7, Bbm6, Am7, A#dim(maj7), G m7, C7(b9)

zi - nha eu fi - co.a so - nhar Teus o - lhos, tua bo - ca que diz: Vou vol - tar! Só sau -

Só saudade C1.144.7

E7(¹³_b) A maj7 G#dim7 F#m7 A7(13) D maj7

En - tra — meu a - mor Bom vo - cé vol - tar De on - de vem vo -

Cala meu amor C1.192.10

La note ajoutée est parfois mentionnée dans le chiffrage, comme dans les deux premiers exemples, mais le plus souvent elle ne l'est pas. b13 et M7 sont les notes ajoutées les plus fréquentes, mais on en trouve aussi d'autres, comme 11 dans le troisième exemple.

2.4.2 Explications dans la théorie du Jazz

Ce procédé est connu dans le jazz. Par exemple, on trouve des accords diminués avec b13 et M7 dans « All the things you are » et « All of me », qui sont des chansons classiques des années trente :

AbM7 Bdim7 Bbm7 Eb9 AbM7

know that mo - ment di - vine, When All The Things You Are, are mine.

« All the things you are », Oscar Hammerstein II, Jerome Kern, 1939

Ebdim7 Em7 A9 Dm7b5 G13

You took the part that once was my heart. So why not take All Of

« All of me », Seymour Simons, Gerald Marks, 1931¹⁴⁰.

Les ouvrages de théorie du jazz consultés dans le cadre de cette étude mentionnent cet usage, mais n'en donnent pas une explication pleinement satisfaisante. Ainsi, Mark Levine, dans son chapitre « altérer des notes dans les voicings pour main gauche » :

F⁰ ou F⁰⁷

élevé d'un ton la note du haut

(même voicing que G7(9))

« Pour l'accord de septième diminuée (...), jouez-le d'abord en position fondamentale, composée d'un empilement de tierces mineures. La sonorité obtenue est fade alors, pour obtenir un voicing pour main gauche plus épicié, élevez la note la plus haute d'un ton. Vous

¹⁴⁰ The ultimate Jazz Fakebook, Hal Leonard Publishing Corporation 1988.

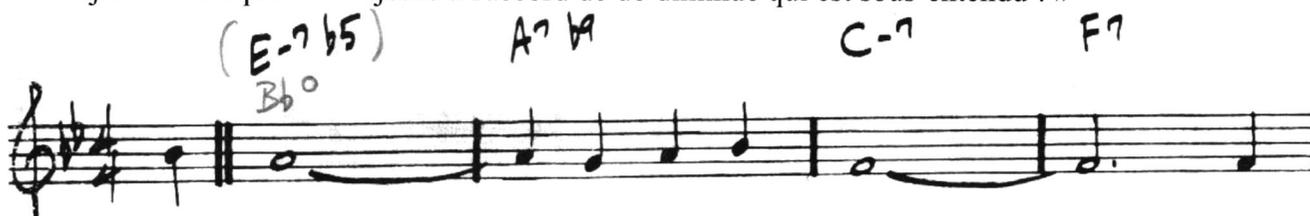
retrouvez exactement le voicing de G7b9. »¹⁴¹

Cette explication éminemment pragmatique ne nous aide pas à comprendre le sens harmonique de cette note ajoutée. Le rapprochement avec l'accord G7b9 (avec 13 sous-entendu) permet uniquement à l'étudiant de mémoriser la position des doigts.

Dans « Hearin' the changes », les auteurs confirment que l'accord diminué avec une note ajoutée est fréquemment utilisé dans le jazz contemporain, et ajoutent même que sans cela, l'accord diminué est « démodé ». Leur explication est plus détaillée que celle de Levine, mais elle se limite à démontrer que la septième majeure et la sixte mineure sont consonnantes sur un accord diminué, dans le système théorique propre au jazz.

« (...) Deux airs parmi les plus célèbres du répertoire des musiciens de jazz, « Stella by starlight » et « Spring is here », commencent avec un accord de septième diminuée sur la tonique. Dans le cas de « Stella », les groupes de jazz modernes remplacent souvent l'accord par un #IVm7b5, mais l'accord original, (toujours en usage dans certains cercles) est un Idim7. Un troisième air célèbre, « The sound of music », ne commence pas sur Idim7, mais après avoir commencé sur IM, le deuxième accord est Idim7. (...)

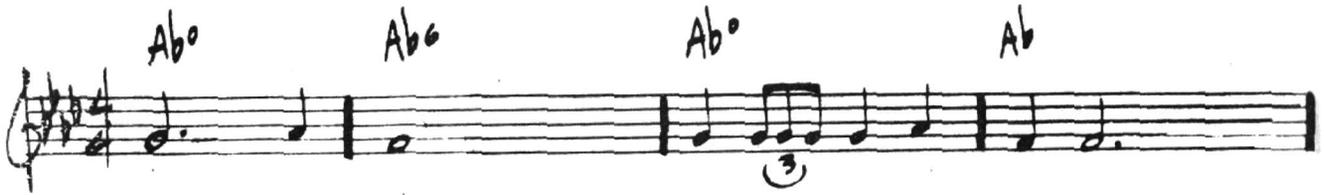
Dans les trois airs sus-mentionnés, la note mélodique tenue sur les accords diminués est une septième majeure (...), une note qui ne fait pas partie de l'accord de base. Il est cependant très courant, sur un accord de septième diminuée, de tenir une note mélodique étrangère à cet accord. Dans « Memories of you » de Eubie Blake, les notes mélodiques des deuxième et quatrième accords (septième diminuées sur #I et #II) sont une sixte mineure au-dessus de la fondamentale, ce qui ne fait clairement pas partie de l'accord. Pour mieux comprendre ceci, nous devons examiner la gamme qui correspond à l'accord de septième diminuée : la gamme diminuée commençant par un ton entier (...). On découvre alors que cette gamme contient à la fois la sixte mineure (comme dans « Memories of you ») et la septième majeure (« Stella » et « Spring is here ») au-dessus de l'accord. Nous devons aussi reconnaître l'effet très poignant créé par la combinaison de ces notes mélodiques et des accords de base, qui est indubitablement la raison du choix de ces notes par le compositeur. Ce dernier point est probablement la raison pourquoi les compositeurs de jazz contemporains utilisent souvent les accords à tirets, comme par exemple B/C (un accord de si majeur, d'ordinaire en premier renversement, sur une basse do). (...) Bien que le symbole n'indique pas un accord de do diminué, l'illusion y est, et la fondamentale de l'accord de si ajoute une septième majeure à l'accord de do diminué qui est sous-entendu ! »¹⁴²



« Stella by starlight », Victor Young (1899-1956)

¹⁴¹ Mark Levine, *Le livre du piano jazz*, Advance Music 1993, page 59.

¹⁴² Jerry Coker, Bob Knapp, Larry Vincent, *Hearin' the changes*, Advance Music 1997, pages 46-47.



« Spring is here », Lorenz Hart, Richard Rodgers, 1938¹⁴³

Moderately Slow



« Memories of you », Andy Razaf, Eubie Blake, 1930¹⁴⁴

Dans les exemples cités par Coker, Knapp et Vincent, nous pouvons distinguer deux cas de figure bien différents, selon que l'accord diminué se trouve :

- sur le degré I (« Stella by starlight », « Spring is here », « The sound of music »),
- sur d'autres degrés, qui s'avèrent être des degrés altérés, autrement dit des sensibles montantes ou descendantes (« Memories of you », voir aussi plus haut « All the things you are » et « All of me »).

Dans le premier cas, l'explication par le biais de la gamme diminuée est satisfaisante, mais peut être complétée. Dans le deuxième cas, en revanche, cette explication est insuffisante.

Ces deux procédés se trouvent dans les compositions de Jobim. Le premier est occasionnel voire rare, tandis que le deuxième est quasiment omniprésent. Nous allons les examiner en détail ci-dessous.

2.4.3 Accord diminué sur I

Dans plusieurs cas, l'accord diminué sur I est clairement une appoggiature de l'accord majeur. La note ajoutée est le plus souvent la septième majeure, qui est l'appoggiature de l'octave ou de la sixte de l'accord.

Ana Luiza C4.55.36

¹⁴³ The Real Book, fifth edition.

¹⁴⁴ The ultimate Jazz Fakebook, Hal Leonard Publishing Corporation 1988.

Autre exemple : Chega de saudade C2.57.47-48 (sans note ajoutée) / Gabriela C5.128.75

Dans Corcovado, on trouve cet accord sur le degré IV (ou VI, suivant que l'on considère la pièce en do majeur ou la mineur) :

Corcovado S3.36 (Gb79 dans C2.131.35)

Dans Chanson pour Michelle, on trouve une neuvième comme appogiature de l'octave :

Chanson pour Michelle C5.71.40

C'est probablement aussi l'interprétation qu'il faut faire des trois premières mesures de Canção em modo menor, où la neuvième est accompagnée de la onzième :

Canção em modo menor C2.218.1-3

Dans certains cas, on trouve toutes les notes ajoutées issues de la gamme diminuée, qui forment un deuxième accord diminué parallèle :

Chords: C_6^9 , $Cdim7$, C_6^9

Vocal: ta - ni - ta

Bonita C2.265.73-74

Dans la même chanson, on trouve un exemple similaire, mais sur un accord de dominante. Les quatre notes supérieures de l'accord $7b9$ forment un accord diminué, et l'accord parallèle est ajouté en-dessus :

Chords: $D7(\#11)$, $Dm7(9)$, $Bbm6$

Vocal: Bo - ni - ta Don't be a - fraid to fall

Bonita C2.264.47-48

Autres exemples : Gabriela C5.124.2 / Piano na Mangueira C5.143.1-4

Dans le dernier exemple, on voit à la fois les deux accords diminués parallèles, et la gamme de huit notes qui les contient :

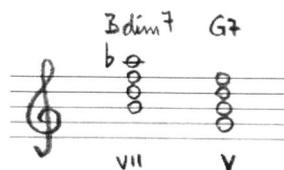
Chords: $F\#dim7$, $Gdim7$

Vocal: 12

Borzegum C5.99.176-178

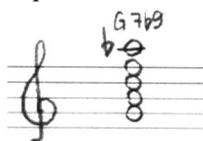
2.4.4 Autres accords diminués

Comme nous venons de le voir, l'accord diminués sur le VIIe degré est très apparenté à l'accord de dominante sur le Ve :



Ces deux accords ont trois notes en commun, et la quatrième note ne diffère que d'un demi-ton. De fait, on peut très souvent considérer que l'accord diminués joue le rôle d'un accord de dominante altéré, où la note V est remplacée par bVI.

De plus, ces deux accords se trouvent en quelque sorte additionnés dans l'accord 7b9 :



Ce dernier accord occupe une place importante dans le style de Jobim. Le début de la mélodie de sa toute première composition est d'ailleurs formé par un arpège de cet accord :

Moderato

D 7(b9) G maj7 D 7(b9) G maj7 D 7(b9) G D 7(¹³_{b9}) G

Imagina C1.42.1-8 [CD2-4]

Chez Jobim, les accords diminués sont en général des accords de dominante 7b9 renversés. On le voit particulièrement bien dans l'exemple suivant. Plusieurs accords diminués s'y succèdent par chromatisme parallèle descendant. Si l'on ajoute la basse FA#-SI-MI, on comprend qu'il s'agit en réalité de dominantes 7b9, sans fondamentale, formant deux cadences II-V-I :

Moderato

A#dim A dim E m/G E dim D#dim D dim

Flor do mato C4.200.1-4+201.20-23+28-29

Autre exemple : Falando de amor C4.166.3-4+7

Or, si l'on examine les renversements de l'accord 7b9 **en gardant la fondamentale au soprano**, on constate que le premier, le deuxième et le quatrième correspondent aux trois exemples d'accords diminués avec note ajoutée que nous avons vus plus haut (voir 2.4.1).

The image shows a musical staff with two systems. The top system is in treble clef and contains four chords. Above the staff, the chords are labeled: Bdim7(b13), Ddim7(11), and Abdim7(maj7). The bottom system is in bass clef and shows the fundamental notes for each chord: B, D, F, and Ab. Below the bass staff, the numbers 1, 2, 3, and 4 are written under each chord respectively.

Dans la plupart des cas, un accord diminué avec note ajoutée pourra donc être considéré comme un **renversement d'un accord de dominante 7b9 avec la fondamentale au soprano**.

2.4.5 Utilisation et fonction des accords diminués

En-dehors des accords diminués sur I que nous avons déjà examinés, voici les principales utilisations de l'accord diminué observées chez Jobim. Les chiffres entre parenthèse indiquent les renversements de l'accord 7b9 correspondants.

- (A) (rare) comme substitut d'un accord de dominante en deuxième renversement sur la progression de basse II-I (2),
- (B) sur une sensible montante à la basse (1),
- (C) sur une sensible descendante à la basse (4),
- (D) comme substitut de l'accord de dominante dans la cadence bVI-I (4), que nous appellerons « substitut semi-tonique ».

2.4.6 (A) Substitut d'un accord de dominante en deuxième renversement

Il s'agit d'un accord de dominante 7b9 en deuxième renversement, qui prend la forme d'un diminué avec une onzième ajoutée. On peut aussi le visualiser comme un accord de dominante en tierce-quarte-sixte avec une quinte diminuée ajoutée. La progression est de type dominante-tonique, sur une basse descendant d'un ton entier. Tous les exemples trouvés à ce jour sont des dominantes intermédiaires.

The image shows a musical staff with two systems. The top system is in treble clef and contains two chords. The bottom system is in bass clef and shows the fundamental notes for each chord: D and T. Below the bass staff, the letters D and T are written under each chord respectively.

2.4.7 (B) Accords diminués sur sensible montante

Un accord diminué qui se trouve sur une sensible montante, s'il n'a pas de note ajoutée, est tout simplement un accord diminué à l'état fondamental. S'il contient une note ajoutée (en général la treizième mineure, b13), c'est alors un premier renversement de 7b9. La quinte diminuée (par rapport à la note de basse, en noir sur l'exemple) est souvent omise. Cette progression a une fonction de dominante-tonique quand elle est placée sur VII-I, et de dominante intermédiaire sur les autres degrés.



Le catalogue qui suit contient uniquement des accords diminués avec notes ajoutées, car, dans ce contexte, les accords diminués sans note ajoutée sont banals.

#I-II

Moderato A^bmaj7 A dim7 B^bm7 B dim7 C m7

Valsa do amor de nós dois C2.220.2-3

Autres exemples : Desafinado C2.60.7-8 / Só em teus braços C2.140.8-9 / Este seu olhar C2.195.36-37 / Meu amigo Radamés C5.175.90-91

#II-III

D maj7 B \flat 7/F E m 7 F dim 7(\flat 13) F \sharp m 7 F \sharp 7

2^a instrumental

Mi - nha al - ma can - ta Ve - jo_o Ri - o de Ja - nei -
How my heart is sing - ing I see Ri - o de Ja - nei -

Samba do avião C2.267.20-22+26-27

Autres exemples : Absolute Lee C5.140.29-30 / Valsa do amor de nós dois C2.220.4-5

#IV-V

Cet accord se trouve généralement dans la formule IV-#IV-I/V-(b)VI (voir 2.4.9).

D m 7 D \sharp dim A m/E F maj 7

no co - ra - ção Co - mo um per - dão

O grande amor C2.149.26-27

Autre exemple : Arpoador C1.64.146-149

#V-VI

A maj7 C dim 7 B m7 E7 E#dim7 F#m7

nho Ma-nhã bem ce-di-nho na ma-ta O sol der-ra-mou seu ca-ri-nho Um bri-lho na

Gabriela C5.126.46-47

Autre exemple : Brigas nunca mais C2.67.20 / Perdido nos teus olhos C2.120.6

VII-I

A maj7 A7 D m7 G#dim7(b13) A m7 C7(9) F maj7

Mojave C3.47.52-53

Autres exemples : A felicidade C2.72.40 / Soneto de separação C2.94.12

2.4.8 Autres notes ajoutées

On trouve parfois d'autres notes ajoutées, en plus de la b13 :

- Une septième majeure issue de la #9 de l'accord B7b9#9 :

G maj7 E7(b9) Am7 D#dim7(b13) Em7 A7(13) A#dim7 Bmaj7 C7(9)

trar Mas a - con - te - ceu que um di - a Per - dí - me no a - zul do seu o -

[#V-VI] Perdido nos teus olhos C2.120.6

Autre exemple : voir 2.4.2 All of me

- Une quarte diminuée issue de la b13 de l'accord C#7b9b13 :

Amaj7 Am6 E/G# G dim7(b13) F#m7(6) B7(#5) Emaj7 Dm(maj7)/F F#m7(9) B7(#5)

Meu amigo Radamés

[#I-II] Meu amigo Radamés C5.175.90-91

2.4.9 Formules de plusieurs accords

I - #I - II - #II - III

Samba moderato

D6 D#dim7 Em6 Fdim7 D(add9)/F#

Pra que di - vi - dir ——— Sem ra - cio - ci - nar ——— Na vi - da é sem - pre

Aula de matemática C1.188.1-5

Autres exemples : Hino ao sol C1.56.18-20 / Este seu olhar C2.193.9-13 / Valsa do amor de nós dois C2.220.1-5 / Bebel C5.85.1-5 / Absolute Lee C5.139.28-31 / voir aussi 2.4.2 Memories of you

I - #I - II - V

Gb7 Amaj7 A#dim7 Bm7 E7(13/9)

O que — vo - cé — não sa - be, nem — se - quer — pres - sente ——— E que os
The thing — that you — would see — if you — would play — your part ——— Is e

Desafinado C2.63.44-47

Autres exemples : Pensando em você C1.51.1-4 / Aula de matemática C1.189.34-36+190.41-44 / Desafinado C2.63.52-55 / O nosso amor C2.74.5-12 / Sue Ann C3.71.18-19 / Tema para Ana C5.192.3-6

IV - #IV - I/V - (b)VI

D m7 D#dim A m/E F maj7

no co - ra - ção Co - mo um per - dão

O grande amor C2.149.25-28

Autres exemples : Pensando em você C1.53.25-28 / Arpoador C1.64.146-149 (avec une 11e ajoutée) / O morro C1.72.281-284+73.297-300 / Cala meu amor C1.193.33-36 / A chuva caiu C1.212.10-11+213.14-15 / Frevo C2.79.57-60 / Esquecendo você C2.104.25-28 (avec #IVm7b5) / Ligia C4.117.13-16+118.33-36 / Bate boca C5.191.49-50
Variante : Modinha C1.113.21-24

2.4.10 (C) Accords diminués sur sensible descendante

Chez Jobim, les accords diminués fonctionnent très souvent d'une manière similaire au substitut tritonique, c'est à dire sur une sensible descendante à la basse. Il ne s'agit cependant pas d'une progression dominante-tonique, mais plutôt d'un accord de passage ou d'appoggiature. En effet, l'accord qui suit est essentiellement le même accord sous une forme moins altérée, et la basse ne fait que glisser de la b9 à la fondamentale.

On trouve d'ailleurs cet accord dans le célèbre premier prélude du « clavier bien tempéré » de Bach :

Johann Sebastian Bach (1685-1750), prélude en do majeur BWV 846, mes. 23.

Chez Jobim, ces accords se trouvent principalement sous trois formes :

The diagram illustrates three chord forms in two staves (treble and bass clef):

- (a) Treble: \sharp (circled), (\flat) (circled), \flat (circled). Bass: \flat (circled), \flat (circled), \flat (circled).
- (b) Treble: \sharp (circled), (\flat) (circled), \flat (circled), \flat (circled). Bass: \flat (circled), \flat (circled), \flat (circled).
- (c) Treble: \sharp (circled), (\flat) (circled), \flat (circled), \flat (circled), \flat (circled). Bass: \flat (circled), \flat (circled), \flat (circled).

- (a) S'il n'y a pas de note ajoutée, c'est un accord diminué en troisième renversement.
 (b) S'il y a une note ajoutée (en général la septième majeure, M7), c'est un quatrième renversement de 7 \flat 9.
 (c) On trouve cependant aussi très souvent une b13 comme note ajoutée. Dans ce cas, on peut considérer l'accord comme un renversement de 7 \flat 9 13. La b9 étant à la basse, un demi-ton plus haut que la fondamentale, la 13 de l'accord original devient b13 dans le renversement.

Dans les trois cas, il est important de remarquer que l'accord diminué est utilisé comme un accord de dominante avec sa b9 à la basse, autrement dit, c'est en quelque sorte **un accord de dominante dont la basse est haussée d'un demi-ton**.

bII-I

Le degré bII descendant sur I porte normalement un substitut tritonique. Il est extrêmement rare qu'il s'y trouve un accord diminué, et cela ne se produit que si l'accord placé sur le degré I a à cet endroit une autre fonction que celle de tonique. Dans l'exemple suivant, c'est un V de IV.

Chord progression: F7(13) Fm B \flat dim(9)/D \flat C7 Fm(maj7) Fm7

Lyrics: tua Vem na - ve - gan - do_O_a - zul do fir - ma - men - to_E no si - lèn - cio lento Um tro - va -

Luiza C5.120.12+122.36

Autre exemple : Andam dizendo C2.216.4-5+217.12-13 (accord de sixte sur I)

bIII-II

Cette configuration est de loin la plus simple et la plus fréquente pour cet accord.

- sans note ajoutée :

E♭m7 A♭7 A♭7(13) Fm7 E dim E♭m7 A♭7(13)

Ah, eu te pe-ço per-dão Mas te que-ro lem-brar Co-mo foi lin-do. O que mor-

É preciso dizer adeus C1.203.18

Autres exemples : Incerteza C1.48.10-11 / Na hora do adeus C1.154.3-5 / Este seu olhar C2.193.2 / Sabiá C3.121.37-38+122.65-66 / Gabriela C5.129.96-97

- avec M7

F♯m7 F dim E m7 A7(♭9)

Que não pe-di pra so-frer E não pe-di pra gos-tar de vo-cê

Olha pro céu C3.36.15-16

Autres exemples : Domingo sincopado C1.130.31 / Não devo sonhar C1.132.8-9 / É preciso dizer adeus C1.203.26 / Desafinado C2.64.71 / Eu preciso de você C2.109.16 / Meditação C2.128.46 / (avec une basse alternative : #IV-II Outra vez C2.138.14) / Domingo azul do mar C2.207.12 / Andam dizendo C2.217.10-11+20-21 / Triste C3.45.36-37 / Antigua C3.57.42-43 / Remember C3.74.62-63 / Andorinha C3.112.6-7 / Ana Luiza C4.54.23-24+55.32-33+56.49-50+57.59-60+58.71-72 / Ligia C4.118.28-29 / Ai quem me dera C4.191.19-20+192.42-43 / O rio da minha aldeia C5.60.33-34+61.42-43 / Bebel C5.88.64-65 / Gabriela C5.126.40-41

- avec b13

D♭maj7/F G♭m6 D♭maj7/F E dim E♭m7 A♭m/C♭ B♭7

cê, Sem a - mor É tu - do so - fri - men - to Pois vo -

Sem você C2.91.4+92.22

Autres exemples : Noites do Rio C1.65.169-170+66.179-180 / Engano C1.80.2-3+81.18-19 / Um nome de mulher C1.111.46-47 / Mulher sempre mulher C1.118.4-5 / Só saudade C1.144.7 / Desafinado C2.60.3 / Brigas nunca mais C2.67.18 / Eu sei que vou te amar C2.111.2-3 / Discussão C2.134.6-7 / Só em teus braços C2.140.6-7 / Sabiá C3.119.9-10+120.13-14 (II de II) / Ligia C4.116.8-9+118.28-29 / Bebel C5.86.30-31 / Gabriela C5.126.36-37 / Meu amigo Radamés C5.175.88-89

- avec M7 et b13

Moderato E7/G# G m6 Dmaj7/F# Fdim7(b13) E7(13)

Ela é carioca C2.252.4-5

Autres exemples : Incerteza C1.48.2-3 / Se é por falta de adeus C1.84.4-5 / Domingo sincopado C1.129.12-13+130.39-40

- avec 11

Dans ce cas, l'assimilation à un accord bVI7 en deuxième renversement (indiquée par le chiffrage) est peut-être trompeuse. Il s'agit plutôt d'un II7b9#11 en quatrième renversement. Mais les deux interprétations se défendent, car ces deux accords sont en relation de substitut tritonique.

D B \flat 7/F E m 6 A 7(13) F \sharp m7 B m7 E m A 7

rer pois pra mim só o fim De- pois do Rio de Ja - neiro meu e - ter - no.e be - lo Rio de Ja - nei - ro da mon -

Samba do amanhã C1.79.399-400

Autre exemple : Samba do avião C2.267.18-19 / Garoto C3.101.22

- avec M7, 9, 11

B m/A A \flat djm7 \emptyset ? G dim 7 D6/A F dim 7 E m 7

Can - tar o meu sa - bi - á Vou vol - tar
The song of the Sa - bi - á I'll go back

Sabiá C3.120.33

IV-III

Cette progression de basse se fait habituellement avec un accord m6 sur le degré IV (voir 2.5), et presque jamais avec un accord diminué. Dans l'exemple ci-dessous, le degré IV est clairement une note de passage, sous un accord de dominante V.

Dm 7(9) G $\frac{7}{4}$ (b9) F dim E7(13) $\flat A$ 3 A $\frac{7}{4}$ (9) A7(b9)

Ao en - con - trar vo - cê Eu co - nhe - ci
A bit - ter tra - gic joke Have found with you

Corcovado C2.133.70-71

Autre exemple : Piano na Mangueira C5.144.18-19+145.38-39 (L'accord diminué avec M7 ajoutée (d'ailleurs chiffré m6!) y joue en réalité le rôle d'un « substitut semi-tonique » de V de bVI (voir 2.4.12). Les accords Ebm6 – BbM7/D sont donc les substituts de D7b9 – Gm7.)

bV-IV

Cette situation est rare. Dans deux exemples, l'accord diminué sert de charnière pour moduler entre deux cadences :

Ebm7 A \flat 7(9) D \flat maj7(9) E dim Ebm7 F7(b9) B \flat m(maj7) B \flat m7

cé não tem ra - zão E fa - la por fa - lar Por - que meu co - ra - ção Há mui - to que é seu Na

Engano C1.81.10-11

Autre exemple : Canção do amor demais C1.187.10-11 / dans Ela é carioca C2.252.1-2+253.21-22, l'accord E7/G# peut être assimilé à un accord diminué.

bVI-V

Dans cette situation, l'accord diminué sur bVI est clairement une appoggiature de l'accord de dominante qui suit.

imi

Espelho das águas C4.196.7-8

Autre exemple : Mulher sempre mulher C1.118.6

Cependant, il est beaucoup plus fréquent que l'accord diminué sur bVI ne soit pas suivi par le V, et joue à lui seul le rôle de l'accord de dominante. La basse bVI est alors une appoggiature non résolue (« substitut semi-tonique », voir 2.4.12).

On trouve aussi la progression bVI_{dim7}-V_{m7}. L'accord mineur placé sur V est alors un II de IV.

Wave C3.28.6-7 (et passages correspondants dans Tide C3.77)

Autre exemple : Se é por falta de adeus C1.84.12-13

VI-bVI

Ce cas est très compliqué. Comme nous l'avons déjà dit, les accords diminués sur sensibles descendantes sont des accords de dominante dont la basse est haussée d'un demi-ton. Dans l'exemple qui suit, ce phénomène se produit sur deux accords de suite.

1 3 3

F#dim Fm6 Am A7(^{b13}_{b9})

mor é a coi - sa mais tris - te Quan - do se - des - faz
 love is the sad - dest thing - When it goes a - way

37

O amor em paz C2.198.37-38

- L'accord F#dim est équivalent à un accord F7b9 13. En la mineur, ce dernier est une pré-dominante, substitut tritonique de B7. On pourrait aussi considérer l'accord F#dim comme un renversement de B7b9#9, ce qui reviendrait au même quant à sa fonction de pré-dominante.
- Ensuite, l'accord Fm6 est un « substitut semi-tonique » de la dominante E7b9b13 (sur une appoggiature non résolue bVI, voir 2.4.12). On a donc deux appoggiatures non résolues de suite, ce qui donne une cadence bVI-V dont la basse est décalée d'un demi-ton vers le haut (VI-bVI).

Voici le résumé dans un tableau :

fonction :	SD	D	T
accords de Jobim :	F#dim (b13)	Fm6	Am
équivalent à :	F7b9 13	E7b9b13	
ou à :	B7b9#9		

Autre exemple : Canta, canta mais C2.81.5-6 etc. / O grande amor C2.147.5-6 / Água de beber C2.238.2-3 etc. / Sabiá C3.120.26-27 (fa bécarre?) / Radamés y Pelé C5.178.50-51+179.70-71 (avec résolution de bVI sur V)

VII-bVII

Cette progression produit une instabilité tonale, en raison de l'apparition du degré bVII.

D m7 C#dim 7 A m/C B $\frac{7}{4}$ B7 G m/Bb A $\frac{7}{4}$ A7

ho - je - so - zi - nho - nem te - nho - por - quê Na ru - a - sem ca - sas - Não

Maria é dia C4.203.18-19

Dans les autres exemples, l'accord bVII se comporte comme un II de bVI, dans une progression I-VII-bVII-III-(VI)-bVI (voir 2.4.11)

Autres exemples : Corcovado C2.130.13-20 / O grande amor C2.147.1-7 / Insensatez C2.200.9-18

2.4.11 Formules de plusieurs accords**I - bIII - II - V**

D maj7 F dim 7 Em7 A7($\frac{13}{9}$) A7($\frac{b13}{9}$) D maj7(9)

Ou - tra vez Sem vo - cê Ou - tra vez
Ou - tra vez Vou va - gar Por a - f
Ou - tra vez Sem vo - cê Ou - tra vez

Outra vez C2.137.9-12+138.30-33

Autres exemples : Incerteza C1.48.1-4 / Noites do Rio C1.65.159-162 / Copacabana C1.68.212-214 / Samba do amanhã C1.79.399-400 / Engano C1.80.2-3+81.18-19 / Não devo sonhar C1.133.23-26 / Cala meu amor C1.192.5-8 / Desafinado C2.60.1-2 / Na hora do adeus C2.154.1-6 / Tema para Ana C5.192.11-14 (variante) / voir aussi 2.4.2 All the things you are

I – I/bVII – VI – bVI

Moderato Bm7 Bm/A A \flat dim7 Gm6 Bm7 Bm/A A \flat dim7 Gm6

Água de beber C2.238.1-2 etc.

Autre exemple : Canta, canta mais C2.81.4-5 etc.

I – VII – bVII – bIII – (VI) - bVI

Am6 G \sharp dim7(b13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lã — Es - te a - mor, u - ma can - ção —
 Qui - et nights of qui - et stars — Qui - et chords from my gui - tar —

Gm7 C \flat (9) G \flat 7(9) F6 Fm(maj7) Fm7

Pra fa - zer fe - liz a quem — se a - - - ma Mui - ta cal - ma pra pen - sar —
 Float - ing in the si - lence that sur - rounds — us Qui - et thoughts and qui - et dreams —

Corcovado C2.130.13-20 (voir aussi l'introduction 1-8)

Autres exemples : O grande amor C2.147.1-7 / Insensatez C2.200.9-18

I – bIII – II - #II – III

Dans cette formule, le degré bIII (ou #II) est utilisé successivement comme sensible descendante et montante.

Moderato C maj7 E \flat dim7 D m7

Eu sei que vou te_a - mar ————— Por to - da_a mi - nha vi - da_eu vou te_a - mar —————

mp

D \sharp dim7 E m7 E7 F maj7 F m (¹¹maj7)

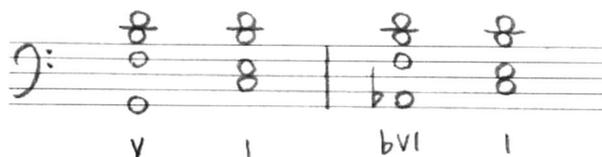
- E_em ca - da des - pe - di - da_eu vou te_a - mar ————— De - ses - pe - ra - da - men - te_eu sei que vou te_a - mar E

Eu sei que vou te amar C2.111.1-5

Autres exemples : Discussão C2.134.5-9 / Samba do avião C2.267.17-21

2.4.12 (D) Le « substitut semi-tonique » de la dominante

Comme nous l'avons vu plus haut (voir 2.4.10, IV-III, bVI-V et VI-bVI), l'accord diminué sur la basse bVI peut être utilisé comme substitut de l'accord de dominante V. Ceci découle du principe qu'un accord 7b9 en quatrième renversement est en quelque sorte un accord de dominante dont la basse est haussée d'un demi-ton. On peut aussi dire que la basse bVI est alors une appoggiature non résolue de V. On observe alors que la cadence bVIdim7-I est utilisée comme substitut de V-I.



Je propose de nommer cet accord bVIdim7 « substitut semi-tonique » de la dominante, puisqu'il se trouve un demi-ton plus haut que l'accord qu'il remplace, et par analogie au terme « substitut tritonique ».

B7/F# Fdim7 Am Am7

O grande amor C2.147.6-7

Autres exemples : Incertesa C1.49.22-23 (IVm6/bVI) / Arpoador C1.62.124-125+63.132-133 / Caminhos cruzados C1.196.16-17 / Brigas nunca mais C2.66.6-7 / Por causa de você C2.289.33-34 (cadence rompue bVIdim7-bVIM7) / Sabiá C3.120.27-28+31-32+121.43-44+47-48

Très souvent, le substitut semi-tonique se présente sous la forme d'un m6 au lieu d'un dim7.
L'accord m6 est lui aussi une appogiature du V7 :

Cala meu amor C1.192.18

Il s'agit d'une simple variante, puisqu'une seule note diffère entre les accords dim7 et m6, et encore seulement d'un demi-ton : par rapport à la basse, la quarte augmentée devient une quinte. Si l'on compare l'accord m6 à l'accord de dominante dont il est le substitut, cette note correspond à une b13.

Abdim Abm6.
bVI
V

Canção do amor demais, C1, 187, 18-19

Autres exemples : Modinha C1.113.25-30 (bVI-IV-I) / Canta, canta mais C2.81.5-6 etc. / O amor em paz C2.198.38-9 / Canção em modo menor C2.219.14-15 / Agua de beber C2.238.2-3 etc. / Tereza meu amor C3.93.24-9

L'exemple suivant montre à la fois l'équivalence du dim7 et du m6 (le chiffrage est m6, mais la note de la mélodie produit un dim7 au début de l'accord), et l'accord de dominante V7b9 (qui se présente à la mesure suivante sous la même mélodie et la même harmonie, seule la basse étant descendue d'un demi-ton).

Amaj7 C#m7 Cm7 Bm7 Gm6 Bm7 F#7(b9) Bm7

Eu po - de - ri - a par - tir Sem di - zer pra on de vou Nem se de - vo vol - tar
Co - mo u - ma ca - sa va - zia U - ma ca - sa som - bri - a Sem luz nem ca - lor

Janelas abertas C1 174.12-13

2.4.13 Substituts semi-toniques de dominantes intermédiaires

I-III (pour VII7-III)

Fm (11 maj7) Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em Cm6

Em Cm6 Em A7 Dm Bbm6 Dm Bbm6 Dm G7(b9)

Fi - ca, Din - di O - lha, Din - di E, as á - guas des - te rio Aon - de
Hap - py, Din - di When you're with me I love you more each day Yes I

vão, Eu não sei A mi - nha vi - da in - teira Es - pe - rei, es - pe - rei Por vo -
do, yes I do I'd let you go a - way If you'd take me with you Don't you

Dindi C2.251.34-36

bIII-V (pour II7-V)

Dans cet exemple, le V n'est pas un accord de dominante, mais un accord mineur, IV de II. De plus, cet accord Vm7 fait un léger effet de surprise, car on aurait pu s'attendre à ce que bIII descende sur II, agissant comme une sensible descendante.

Cmaj7/E Ebdim7 Gm7 A7(b9) D7(9)

ro, po-de crer Que quan - do fala o co - ra - ção Às ve - zes é me - lhor per - der

Discussão C2.135.14-15

IV-bVI (pour III7-bVI, cadence au relatif mineur)

Bb7(b13) Bb7(b9) Gbmaj7 Gbm6(11)

rall. *a tempo*

Bbm7(11) Bbm(maj7) Bbm7 Eb7(#11) Ab7(9) Ab7

Chanson pour Michelle C5.71.31-33

Autres exemples : Diálogo C3.48.16-17 / Piano na Mangueira C5.144.18-19+145.38-39 (avec bVI/III)

bV-bVII (pour IV7-bVII)

Musical score for 'Diálogo C3.48.14-15'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef. The chords are: Dm7, Abdim, Cm7, and F#dim. The number 13 is written in the bottom left corner of the piano part.

Diálogo C3.48.14-15

VII-bIII (pour bVII7-bIII, cadence au relatif majeur)

Moderato

Musical score for 'Por toda minha vida C2.274.3-4'. The score is in C major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The chords are: Am, Fm/Ab, Am, Fm/Ab, Am, G#dim, and Cmaj7/G. The lyrics are: Mi - nha bem a - ma - da — Que - ro fa - zer - te um ju - ra - men - to _ U - ma can - ção.

Por toda minha vida C2.274.3-4

bVII-II (pour VI7-II)

Musical score for 'Brigas nunca mais C2.66.14-15'. The score is in D minor and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef. The chords are: Dm7, Bbm6, Dm7(9), and G7(13). The lyrics are: - quem con - so - lou — Su - a tris - te - - - za Na — cer - te -

Brigas nunca mais C2.66.14-15

Autres exemples : Desafinado C2.64.57-58 / Sem você C2.92.7-8 / Dindi C2.251.38-40 / Ela é carioca C2.253.16-17 / Bonita C2.264.51-53 / Diálogo C3.49.22-23 / Eu te amo C4.180.38-39 etc.

2.5 La progression IVm6-III

2.5.1 Formule de base IVm7 – IVm6 - IIIm7

Cette formule est très fréquente chez Jobim. Voici sa forme la plus courante (l'accord IVm6 pouvant aussi se présenter sous la forme d'un m7) :

Fm7 Fm6 Em7

IV IV III

Dmaj7 Dm6 C#m7 Cdim

Triste C3.45.33-35

Autres exemples : Se é por falta de adeus C1.85.21-22 / Chega de Saudade C2.58.65-67 / Desafinado C2.64.68-70 / Samba di uma nota só C2.124.11-13 / Corcovado C2.130.7-9 (si on pense en do majeur) / Outra vez C2.138.17-19 / Domingo azul do mar C2.207.9-11 / Remember C3.74.60-61 / Takatanga C3.82.12-13 / Angela C4.126.16-18+127.32-34 / Bebel C5.85.7-9+86.27-29+88.61-63 / Meu amigo Radamés C5.175.87-88+93-94+101-102 / Bate boca C5.190.41-42+191.45-46

2.5.2 Variante avec III7

L'accord du degré III peut être majeur et fonctionner comme une dominante intermédiaire :

D7(b9) Gmaj7 Gm6 F#7(13) F#7(b13)

Wave C3.28.10-12

Autres exemples : Só tinha de ser com você C2.258.14-15+259.30-31+260.47-49 / Inútil paisagem C2.271.8-9 / Esperança perdida C2.279.33-34 / Diálogo C3.49.24-25 / Tereza meu amor C3.92.13-15 / A violeira C5.51.9-10 etc. / Absolute Lee C5.141.47-49 / Meu amigo Radamés C5.175.97-98

2.5.3 Variante avec I/III

On trouve aussi parfois, à la place de III^m7, un I en premier renversement, soit I/III :

Fmaj7 Fm (¹¹_{maj7}) Cmaj7/E D[♯]dim7 Em7(♭5)

tu - a me cau - sou ————— Eu sei que vou so - frer ————— A e - ter - na des - ven - tu - ra de vi - ver —————

23

Eu sei que vou te amar C2.112.23-25 (et 7-9)
(Remarquez aussi IV^m11M7 à la place de IV^m6 dans cet exemple.)

Autres exemples : Se todos fossem iguais a você C1.117.42-43 / Meditação C2.128.41-45 / Discussão C2.134-135.11-13 / Outra vez C2.138.29-30 / Este seu olhar C2.194.15-17 / Ela é carioca C2.252.2-3 / Samba do avião C2.267.23-25

2.5.4 Variante avec II7

Il arrive aussi, mais rarement, que la progression IV^m7-IV^m6 soit suivie d'un II7. Dans ce cas, le sens harmonique est nettement différent :

C⁷₄ Fmaj7 Fm6 D7(9) G⁷₄ C⁹₆ G7(13)

Tem - po de luz de sa - bi - á Dei - xa a ma - ta ver - de se es - pa - lhar
Let there be light Let the bird sing Let the for - est be for - ev - er green

9

Forever green C5.156.10-11 etc.

Autre exemple : Absolute Lee C5.140.31-32

2.5.5 Variante IIIm7 - IVm6 - IIIIm7

L'accord IVm6 n'est pas obligatoirement précédé de IVM7. Notamment, on trouve souvent la formule IIIm7-IVm6-IIIIm7 :

Dm7(9) Fm6(9) Em7 Ebdim

Co-mo_a flor pre-ci - sa do per - fu-me_E a mu - lher de ter ci - ú - me Quan-do_o seu a - mor não vê
Só vo - cê não sa-be_a so - li - dão De tão i - men-sa_é_u-ma do - en - ça Que me deu no co - ra - ção

Eu preciso de você C2.109.13-15

Autres exemples : Copacabana C1.68.220-222 / Solidão C1.83.21-22 / Não devo sonhar C1.132.5-7 /
Só saudade C1.144.5-7 / Sem você C2.92.19.21 / Meditação C2.127.17-21 / Surfboard C2.257.53-56 /
Inútil paisagem C2.271.5-9 / Diálogo C3.49.23-25 / Antigua C3.56.39-41 / Ai quem me dera
C4.190.10-11+192.25-26+33-34

2.5.6 Cadence plagale IVm6 - I

Cette progression IVm6-III est inusitée dans l'harmonie classique, et pourtant sa sonorité a quelque chose de complètement évident. Cela est sans doute dû à la conduite des voix chromatique, analogue à celle des accords diminués sur sensible descendante (voir 2.4.10). On pourrait aussi voir une similitude avec la cadence plagale : après la progression IVM7-IVm6, l'auditeur habitué au langage classique s'attend plus à un I qu'à un III.

Handwritten musical notation showing three chords in bass clef: FM7, Fm6, and CM7. Below each chord is a Roman numeral: IV, IV, and I respectively.

Cette cadence existe naturellement aussi chez Jobim :

Musical score for "Maria da Graça" by Jobim. It shows a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The lyrics are: "a Por is - so, é que eu con - to. Que sem - pre que eu lhe en - con - tro. Eu a - cho que não".

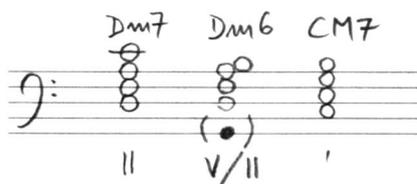
Maria da Graça C1.211.26-27

Autres exemples : Faz uma semana C1.47.29-30 / Arpoador C1.63.137-138 / O que vai ser de mim C1.91.24-25 / O nosso amor C2.76.32-33 / De você eu gosto C2.101.24-25 / Discussão C2.136.35+47 / Só em teus braços C2.141.18-19 / Amor sem adeus C2.144.7-8 / Dindi C2.250.22-23 / Ela é carioca C2.253.22-23 (#IV-IV-I) / Bonita C2.264.63-65 (IVm6-bVII79-IM7, « back-door progression »¹⁴⁵) / Por causa de você C2.289.29-30 (#IV-IV-I) / Tema Jazz C3.69.50-51 / Quebra-pedra C3.103.27-29 / Olha Maria C3.109.39-40 / Ana Luiza C4.58.77-78 / A correnteza C4.123.41-42 (avec I/V) / Marina del Rey C4.25-26 (avec I/V) +161.38-40+42-44 / Espelho das águas C4.198.34-35 / Flor do mato C4.201.38-39 / O rio da minha aldeia C5.58.2-3+59.9-10 / Chanson pour Michelle C5.71.44-45 / Anos dourados C5.104.74-75 / Chanson C5.113.22-23 (IV/bVI-I/V)

¹⁴⁵ Voir Jerry Coker, Bob Knapp, Larry Vincent, Hearin' the changes, Advance Music 1997, page 23.

2.5.7 Les accords m6 comme dominantes en deuxième renversement

Mais un accord m6 peut aussi être le deuxième renversement d'un accord de dominante avec neuvième majeure. Dans ce cas, la basse procède en descendant d'un ton :



C m 7 C m 6 B♭maj7 B♭6

En - - - - - con - - - - - trei - - - - - em vo -
Now - - - - - I know - - - - - That no

O amor em paz C2.198.26

Autres exemples : Pensando em você C1.52.22 / Discussão C2.136.33 / O amor em paz C2.198.34

Dans l'exemple suivant, Am6 est le renversement de D79, et G#dim7 est le substitut semi-tonique de G7, ce qui produit une ligne de basse inhabituelle.

Moderato Cmaj7 B7(♭13) B♭6 A7(♭13) Am6 G#dim7 Cmaj7(9) C6

Brigas nunca mais C2.66.5-7

2.5.8 Variante IV – bVII7 - III m7

Par conséquent, si nous revenons à notre progression IVm6-III m7, l'accord IVm6 pourrait aussi être considéré comme une dominante de III m7, bien que la basse procède dans ce cas en descendant d'un demi-ton. IVm6 est alors considéré comme le deuxième renversement de bVII79. Ainsi la progression IVM7-IVm6-III m7 devient équivalente à une portion du cycle de quinte IVM7-bVII79-III m7. L'accord bVII joue le rôle d'une dominante intermédiaire pour III, bien qu'il y ait une quinte diminuée entre leurs fondamentales.

FM7 Bb79 Em7

IV bVII III

Cette interprétation est confirmée par le fait qu'on trouve l'accord bVII79 comme une variante du IVm6 dans certaines chansons. Par exemple si l'on compare Corcovado dans les deux éditions officielles :

Fm7 Bb7(9) Em7 Am7

Corcovado S3.36

Fm6 Em7 Am7

E eu que e - ra tris - te Des - cren - te des - se mun - do
I who was lost and lone - ly Be - lie - ving life was on - ly

Corcovado C2.131-132.37-39+133.65-67

Autres exemples : Noites do Rio C1.65.167-169 / Vivo sonhando C2.230.18-19 et S3.103

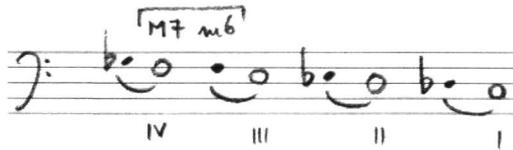
2.5.9 Les degrés III et IV dans le système chromatique de Jobim

Dans le système chromatique de Jobim, la progression IVm6-III se présente comme un cas particulier de sensible descendante. C'est une situation spéciale, parce que les notes de basses fonctionnant comme sensible descendantes sont, sous leur forme la plus évidente, des notes altérées, instables par essence, et qui tendent à descendre d'un demi-ton vers le prochain degré stable (comme bII-I ou bIII-II).

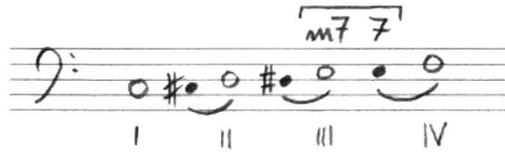
Dans le cas du degré IV, la situation est mixte, car il peut fonctionner :

- soit comme un degré stable (avec un accord M7 ou équivalent),
- soit comme la sensible descendante de III, puisque IV et III sont distants d'un demi-ton (avec un accord m6 ou équivalent).

Dans la progression IVM7-IVm6, le passage de M7 à m6 fait sentir en quelque sorte le changement de statut du degré IV. Dans le schéma ci-dessous, les degrés stables sont en blanc, et les sensibles descendantes en noir :



Dans une progression chromatique montante, plus rare chez Jobim, c'est le degré III qui se dédouble et qui devient la sensible montante de IV. Il porte alors simplement un accord de dominante III7, et la succession III7-IVM7 sonne comme une cadence rompue au relatif mineur de I :



L'accord stable de III peut être un m7, ou parfois aussi un I/III :

F maj7 F#dim7 G m7 G#dim7

F maj7/A A7 Bbmaj7 Bbm6

Este seu olhar C2.194.14

Autres exemples : Eu sei que vou te amar C2.111.6 / Discussão C2.134.10 / Samba do avião C2.267.22 / Absolute Lee C5.140.30

2.6 Le « II-V-I jobinien »

2.6.1 Formule de base sur II-V

Jobim utilise fréquemment une forme ornée de la cadence II-V-I, enrichie d'une combinaison spécifique de notes ajoutées qui forment une ligne chromatique descendante. Je propose de l'appeler « II-V-I jobinien ». En voici la structure essentielle :

Frevo C2.79.61-63

Autres exemples : Eu não existo sem você C1.158.12 (pas chiffré) / Janelas abertas, C1.175.27-28 / Caminhos cruzados, C1.196.31-32 (avec 13) / Mágoa C1.200.22 / Meditação C2.129.62 / É preciso dizer adeus C1.203.21-22 / Ela é carioca C2.252.5-6 / Anos dourados C5.100.6+102.34+36+40 / Desafinado S3.41 (mais pas dans C2.64.58-59)

Cet idiome montre une fois de plus l'importance des lignes chromatiques descendantes pour Jobim. Bien que son rôle ne soit pas structurel mais purement ornemental, son effet est néanmoins extrêmement marquant. On le perçoit nettement lorsque Jobim interprète « Você e eu » (de Vinicius de Moraes et Carlos Lyra) : la cadence finale ornée par la ligne 13-b13-9-b9-5, ajoutée par Jobim, agit comme une signature¹⁴⁶. [CD2-17, 18]

¹⁴⁶ Comparer la version originale de Carlos Lyra dans « Carlos Lyra / Bossa Nova » Philips UICY-90152, et celle de Jobim dans « Tom canta Vinicius, ao vivo », Jobim Music 2000, 159 107-2.

2.6.2 Comme dominante intermédiaire sur III-VI

On trouve aussi cette formule sur les degrés III-VI, qui forment ensemble une dominante intermédiaire de II. Notez qu'elle peut être introduite par IVm6, comme dans l'exemple ci-dessous (voir 2.5.2) :

G m 6 F#7(13) F#7(b13) B7(9) B7(b9) E⁷₄ E7

Wave C3.28-29.12-13+24-25

Autre exemple : É preciso dizer adeus C1.203.21-22+29-30 / Chega de saudade C2.59.71-72 (variante) / Eu sei que vou te amar C2.112.13-14 / Corcovado C2.131.23-24+43-44+71-72 (pour do majeur) / Inútil paisagem C2.271.9-11 / Caribe C3.86.35-36 / Absolute Lee C5.141.49-50 / Piano na Mangueira C5.145.35-36 / Forever green C5.158.32

2.6.3 Sur III-VI-II-V

Elle peut même se trouver deux fois de suite sur III-VI-II-V.

A m 7 C m 7(9) F7(9) B7(13) B7(b13) E7(⁹₅) E7(^{b9}₅)

A7(13) A7(b13) D $\frac{7}{4}$ (9) D7(b9) G maj7 E \flat maj7

Fa - lar do_a - mor que se tem Mas vo - cê não vem, não vem
I long to speak of my love But you won't come to me

Vivo sonhando C2.230.19-22

Autres exemples : Só tinha de ser com você C2.258.15-19 / A violeira C5.51.10-12 etc. (sans b9)

2.6.4 Sur VII-III

On trouve deux fois cette formule sur les degrés VII-III, dans des contextes harmoniques plus complexes :

G maj7 Em7(9) A $\frac{7}{4}$ A7 A $\flat\frac{7}{4}$ A \flat 7 G (add9)

ven-do_a po - e - si - a de ver - da - de Tam - bém vi a cí - da - de_in - cen - di -

a - da_eu ti - ve me - do Eu vi a_es - cu - ri - dão Eu vi o que não quis A -

F \sharp 7(13) (b13) B7(9) (b9) E7 A7(13)

Meninos eu vi C5.45.22

A maj7 F#m7(11) B7(13) (b13) E $\frac{7}{4}$ (9) E7(b9) C maj7(9)

on - de_e - las vão Ah, eu não sei, não sei E_o vento que fa - la nas
 Where do they go Oh, I don't know, don't know Wind that speaks to the

Dindi C2.249.7-8

13-14 : seulement 13 et b9

16 : substitut semi-tonique Abm6

20 : G7(b9)

2.7.2 Discussão (C2.134 / S2.75)

Handwritten musical notation for bass clef, showing chord patterns for measures 1-9, 10-11, 17-28, and 29-31. The notation includes chord symbols above the notes and dynamic markings like p and f.

Mesures	Patterns	Voir §
1-9	Comme Eu sei que vou te amar.	
10-11	bIII-V (substitut semi-tonique)	2.4.13
17-28	Reprise de 1-11.	
29	Renversement de II79.	2.5.7
31	Cadence plagale.	2.5.6

Variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

4, 20 : G74

5, 9, 21, 25 : Em7

31 : G7b9 à la place de Fm6

2.7.3 Samba do avião (C2.266 / S3.95) – seize premières mesures

Handwritten musical notation for the first 16 measures of "Samba do avião". The notation is on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first line contains measures 1-8 with chords: DM7, Bb7/F, Em7, F0, F#m7, F#7, GM7, Gm6. The second line contains measures 9-16 with chords: DM7/F#, F0, F#ø, B7, E7, A7. The notes are mostly whole notes, with some beamed eighth notes in measures 15 and 16.

Variante dans l'édition « Songbook Tom Jobim » : 8 : C7/G

L'harmonie des dix premières mesures de « Eu sei que vou te amar », « Discussão » et « Samba do avião » est identique. L'accord diminué de la mesure dix sert en quelque sorte d'aiguillage, puisqu'il joue le rôle de :

- sensible descendante (Eu sei que vou te amar),
- sensible montante (Samba do avião),
- substitut semi-tonique (Discussão).

2.7.4 O grande amor (C2.147 / S1.92)

Am G#0 Gm6 C7 B7/F# F0 Am Am7

9 Dm7 G7 C7 Bb7 B7 E7

17 Am G#0 Gm6 C7 B7/F# F0 A7

25 Dm7 D#0 Am/E FM7 BbM7 E7 Am7

Mesures	Patterns	Voir §
1-6	I-VII-bVII-bIII-VI-bVI	2.4.11
2-3	VII-bVII	2.4.10
5-6	VI-bVI (l'accord B7/F# équivaut à un accord F# dim)	2.4.10
6	Substitut semi-tonique de V.	2.4.12
13-14	Substitut tritonique de V.	2.3
17-24	Reprise de 1-8, avec changement à 23-24.	
25-28	IV-#IV-I/V-bVI	2.4.9

Variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

3, 19 : Gm7

4, 20 : C7/G

6 : Dm6/F – E7

9 : G7

11 : C7M (C7 à la mesure suivante)

22 : Dm6/F

23 : E dim (A7 à la mesure suivante)

2.7.5 Corcovado (C2.130 / S3.35)

The musical score is written in bass clef with a common time signature. It consists of six staves of music, each with handwritten chord symbols above the notes. The notes are mostly quarter notes, with some beamed eighth notes. The chords are: Am6, G#0, Gm7, C7, FM7, Fm6, Em7, Am7, D7/A, G#0, Am6, G#0, Gm7, C7, Gb7, F6, Fm, Fm7, E7 13 b13, A7 9 b9, D7, G7 9, G7 b9, Am6, G#0, Gm7, C7, Gb7, F6, Fm6, Em7, Am7, Dm7, G7, F0, E7 13 b13, A7 9 b9, Dm7, G7, G7 (Am6).

Dans cette célèbre chanson, l'harmonie oscille entre la mineur et do majeur. Chaque phrase commence en la mineur, puis module en do majeur, et se termine par une cadence rompue qui rétablit la tonalité de la mineur.

Mesures	Patterns	Voir §
3-7	En la mineur : I-VII-bVII-bIII-bVI.	2.4.11
7-9	En do majeur : IV-III.	2.5.1
12	En do majeur : substitut semi-tonique de V. En la mineur : VII (sensible montante).	2.4.12 2.4.7
13-20	En la mineur : I-VII-bVII-bIII-VI-bVI.	2.4.11
21-23	En do majeur : IV-III.	2.5.1
23-24	II-V-I jobinien sur III-VI	2.6.2
29-36	Reprise de 13-20.	
37-39	En do majeur : IV-III.	2.5.1

42	Le fa est clairement une note de passage, d'où la présence inhabituelle d'un accord diminué sur IV.	2.4.10
43-44	II-V-I jobinien sur III-VI	2.6.2

Variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

11 : D7(9)

21 : Fm7

22 : Bb7

35 : F dim

37 : Fm7

38 : Bb7

42, deuxième partie de la mesure : G7(b9)

46, deuxième partie de la mesure : G# dim

47-48 : Dans l'édition Cancioneiro Jobim, la chanson se termine avec une coda sur D7 et Db7.

2.7.6 Wave (C3.28 / S2.109)

Mesures	Patterns	Voir §
2-3	bVI-V (accord diminué)	2.4.10
5-7	IV-III	2.5.2
7-8	II-V-I jobinien sur III-VI	2.6.2
10	bVI-V (substitut tritonique)	2.3.2
11-12	Passage du majeur au mineur.	
13-20	Toute la deuxième partie peut être considérée comme de la « syntaxe des notes voisines ».	1.6.2

Pas de variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim ».

2.7.7 Meditação (C2.126 / S3.71)

intro C# ϕ F# $\frac{7}{4}$ B ϕ E $\frac{7}{4}$ A ϕ D $\frac{7}{4}$ GM7 D7

9 G6 F# $\frac{7}{4}$ F#7 G6 Bm7 E7

17 Am7 Cm7 Cm6 Bm7 E7 Am7 D7

25 CM7 Cm6 G/B B \flat ϕ Am7 D7

33 G6 F# $\frac{7}{4}$ F#7 G6 Bm7 E7

41 Am7 Cm7 Cm6 Bm7 E7 A $\frac{7}{13}$ b $\frac{13}{13}$ D $\frac{9}{9}$ b $\frac{9}{9}$ G6

Les mesures 9 à 14 (et 33 à 38) sont une trouvaille harmonique. Elles jouent sur la coloration de la note mi, sixte de l'accord G6 et septième de l'accord F#7.

Mesures	Patterns	Voir §
8	Accord V pivot.	(2.3.5)
17-21	II-IVm-III	2.5.5
25-29	IV-III	2.5.3
30-31	bIII-II	2.4.10
33-44	Reprise de 9-20.	
46	II-V-I jobinien	2.6.1

Variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

9, 13, 33, 37 : GM7 (G6 à la mesure suivante)

27 : Cm7 (Cm6 à la mesure suivante)

29 : Bm7

46 : seulement 13 et b9

2.7.8 Samba de uma nota só (C2.123 / S2.91)

Mesures	Patterns	Voir §
1-8	III-bIII-II-bII (substituts tritoniques)	2.3.4
9-11	Vm-bV-IV (substitut tritonique, pour [II-V-I] de IV)	2.3.2
11-13	IV-III	2.5.1
13-16	Reprise de 1-8 avec cadence finale.	
17-23	Modulation descendant par ton.	147
24	Cadence en sol II-bII.	2.3
25-36	Reprise de 1-12.	
37	Accord inhabituel, sur la sensible descendante bIII.	
39-40	bII-I	2.3.2

Pas de variantes significatives dans l'édition « Songbook Tom Jobim ».

¹⁴⁷ Jerry Coker, Bob Knapp, Larry Vincent, Hearin' the changes, Advance Music 1997, page 35.

2.7.9 Ela é carioca (C2.252 / C3.48)

Mesures	Patterns	Voir §
1-2	bV-IV	2.4.10
2-3	IV-III	2.5.3
4-5	bIII-II	2.4.10
5-6	II-V-I jobinien	2.6.1
1-8	La note mi est tenue au soprano durant toute l'introduction.	
14	Substitut semi-tonique de VI7.	2.4.13
18-19	Cet enchaînement est atypique.	
20-21	Cadence plagale.	2.5.6
21-24	Ligne chromatique descendante avec substituts tritoniques.	2.3.4
26-27	Cet enchaînement est atypique (syntaxe des notes voisines).	1.6.2

Variante dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

17 : Am7

2.7.10 Desafinado (C2.60 / S3.39)

FM7 A \flat 0 Gm7 C7 FM7/A A \flat 0 Gm7 G \flat 7 FM7/A A \flat 0 E \flat 6/G B7/F#
 7 D/F# F#0 Gm7 A7 Dm7 E7 AM7 A \flat 7(#5) G7(13) G \flat 7
 12 FM7 G7(#11) Gm7 C7 A ϕ D7
 20 Gm7 A7 DM7 D7 G7 G \flat M7 G \flat 7
 28 FM7 G7(#11) Gm7 C7 A ϕ D7
 36 Gm7 A7 Dm7 E7 AM7 A \flat 7(#5) G7(13) G \flat 7
 44 AM7 A#0 Bm7 E7 AM7 Am7 B ϕ B \flat 7
 52 CM7 C#0 Dm7 G7 Gm7 E \flat m6 Gm7 C7
 60 FM7 G7(#11) Gm7 C7 A ϕ D7
 68 B \flat M7 B \flat m6 Am7 A \flat 0 G7 G \flat M7
 76 G7 Gm7 C7 F6 C7 F6

Mesures	Patterns	Voir §
1-2	I-bIII-II-V	2.4.11
3-4	bIII-II	2.4.10
4	Substitut tritonique bII.	2.3.2
5-6	Reprise de 3-4, avec des variantes sur 6. L'accord sur fa# à 6 peut être assimilé à un accord diminué.	
7	L'accord sur fa# devient une dominante de II.	
10	Modulation en la majeur, qui redevient III pour fa majeur.	
10-11	Ligne chromatique descendante avec substituts tritoniques.	2.3.4
26-28	bII-I	2.3.2
40	Modulation en la majeur, qui redevient III pour fa majeur.	
40-43	Ligne chromatique descendante avec substituts tritoniques.	2.3.4
44	Modulation en la majeur.	
44-47	I-#I-II-V	2.4.9
48-49	Modulation de la majeur à la mineur.	
51	Substitut tritonique bII.	2.3.2
52	Modulation en do majeur.	
52-55	I-#I-II-V	2.4.9
57	Substitut semi-tonique de VI7	2.4.13
68-70	IV-III	2.5.1
71-72	bIII-II	2.4.10
74-75	Substitut tritonique bIIM7	2.3.8

Variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

57 : D7(b9)

58-59 : II-V-I jobinien, G7(13) G7(b13) / C74(9) C7(b9)

77, premier accord : C74(9)

2.7.11 Brigas nunca mais (C2.66 / S1.66)

Handwritten musical notation for the bass line of "Brigas nunca mais". The notation is in 2/4 time and consists of six staves of music. Above each staff are handwritten chord symbols. The notes are mostly quarter notes, with some half notes and rests. The key signature has one flat (Bb).

Chord symbols above the staves:

- Staff 1: intro CM7, B7, Bb6, A7, Am6, G#o, CM7, Db?
- Staff 2: 9 CM7, B7, Bb6, A7, Dm7, Bbm6, Dm7, G7
- Staff 3: 17 C⁹/₆, Eb^o, Dm7, G#^o, Am7, D7, Dm7, G7
- Staff 4: 25 CM7, B7, Bb6, A7, Dm7, Bbm6, Dm7, G7
- Staff 5: 33 C⁹/₆, C7, Fm7, Fm6, C6, Dm7/c, C6, Dm7/c, G7/c
- Staff 6: 41 C6, Dm7, G7, C6, Db⁹/₆

Mesures	Patterns	Voir §
2-3	VII-VIIb avec substitut tritonique (rare)	2.3.2
3-4	L'accord Bb6 est atypique sur bVI-V. En réalité, la note la est tenue dans la mélodie sur les trois premières mesures, et forme une sixte dans le premier accord, et une septième majeure dans le troisième.	
5	Renversement de II79	2.5.7
6	Substitut semi-tonique de V7	2.4.12
8	IIb comme pivot	2.3.5
14	Substitut semi-tonique de VI7	2.4.13
18-19	bIII-II	2.4.10
17-20	Ces quatre mesures peuvent être considérées comme une variante du pattern I-bIII-II-V.	2.4.11
20	Cet accord peut être considéré comme substitut semi-tonique de V7, et devient VII de VI pour la mesure suivante.	
36-37	Cadence plagale.	2.5.6
44	IIb comme pivot	2.3.5

Variantes dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

La chanson est écrite deux fois plus lentement, à C barré.

1 : C6

3 : BbM7

17 : Em7

25 et 27 : comme 1 et 3

33 : CM7

37 à 41 : Em7 CM7 / Dm7 G7 / Em7 CM7 / Dm7 G7 / Em7 CM7

44 : Pas de IIb

2.7.12 Garota de Ipanema (C2.232 / S3.61)

Handwritten musical notation for 'Garota de Ipanema' in bass clef, 4/4 time. The notation shows six staves of music with chords written above the notes. The chords are: FM7, G7, Gm7, Gb7, FM7, Gb7#11 (measures 6-7); FM7, G7, Gm7, Gb7, FM7 (measures 8-9); GbM7, B7, F#m7, D7 (measures 17-18); Gm7, Eb7, Am7, D7, Gm7, C7 (measures 25-28); FM7, G7, Gm7, Gb7, FM7, Gb7 (measures 32-37).

Mesures	Patterns	Voir §
6-7	bII-I	2.3.2
8	bII comme pivot.	2.3.5
17	Modulation amorcée par la note fa dans la mélodie qui devient la septième majeure de GbM7 à 17.	
17-28	Tout ce passage peut être considéré comme de la « syntaxe des notes voisines ».	1.6.2

Variante dans l'édition « Songbook Tom Jobim »

7-8 : Am7 Ab7 / Db7M(9) Gb7(#11) (cf 2.3.3)

2.8 Águas do março

Composée en 1972, la samba « Águas do março » occupe une place à part dans les chansons de Jobim. Elle est sans doute la composition la plus célèbre de sa production post-bossa nova. Jobim en a composé le texte et la musique, dans des circonstances très particulières.

« La chanson est littéralement née dans la forêt. J'étais à Poço Fundo avec Thereza, en train de regarder couler l'eau d'un ruisseau, et cela a simplement commencé à jaillir. Assez incroyablement, Thereza avait du papier et un crayon. J'ai commencé à dire : « É pau, é pedra, é o fim do caminho... ». Et les paroles sont sorties presque complètes, claires comme du cristal. Les touches finales ont été ajoutées à la maison, l'après-midi. »¹⁴⁸

« C'est une forme sans adjectifs, sans temps présent, sans subjonctifs, sans progressifs. Aucun de ces si-seulement-je-pouvais-oublier-je-chanterais-tout-le-temps qui sont si communs dans la musique pop brésilienne. Ou ces oh-belle-femme-après-midi-mélancolique-nuit-obscur... »¹⁴⁹

La musique est également très différente de celle des autres chansons de Jobim. D'une part sa mélodie est faite de petits motifs utilisés de manière répétitive :

The musical score for "Águas do março" consists of six staves of music in G major, 2/4 time. The chords and melodic motifs are as follows:

- Staff 1: B/A, G#m6, Em6/G
- Staff 2: B7M/F#, F7(#11), E7M, Em6
- Staff 3: B7M/F#, F#m7, B7, C#7/E#, Em6
- Staff 4: B7M/F#, F#m7, B7, C#7/E#, Em6
- Staff 5: B7M/F#, F#m7, B7, C#7/E#, Em6, B7M/F#
- Staff 6: F#m7, B7, C#7/E#, Em6, B7M/F#, B/A

Águas do março S2.28

¹⁴⁸ Cancioneiro Jobim vol. 4, page 25.

¹⁴⁹ op. cit. page 26.

(NB La chanson est en si dans « Songbook Tom Jobim », et en do dans « Cancioneiro Jobim ».)

« Quand j'ai écrit ces paroles sur ce bout de papier d'emballage, il y avait une mélodie qui venait avec elles, dont je pensais que c'était une chose provisoire. J'avais l'intention d'écrire quelque chose de plus complexe plus tard, mais finalement j'ai réalisé que c'était la bonne mélodie. Cela aurait été une erreur de compliquer la mélodie. »¹⁵⁰

D'autre part, son harmonie n'obéit pas aux règles que nous avons étudiées jusqu'ici. Elle paraît compliquée, mais en fait elle repose sur une construction extrêmement simple. Dans une analyse publiée sur internet dans la revue *Analitica*¹⁵¹, Enrico Bianchi a mis en évidence que cette harmonie s'articule par progressions de quatre mesures. Ces progressions sont apparentées les unes aux autres, et Bianchi a décidé de considérer que la première progression engendre les suivantes, et de nommer cette première progression le « module mère » :

The image shows a handwritten musical score for a four-measure harmonic progression. The first measure is labeled 'C/Bb', the second 'Am6', the third 'F#m6/Ab', and the fourth 'C6/G'. Each measure consists of a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The chords are: C/Bb (C4, Bb3), Am6 (A3, C4, E4, G4, Bb4), F#m6/Ab (F#3, A3, Bb4, C5, Eb5), and C6/G (C4, E4, G4, Bb4, C5, G2).

En réalité, il me semble qu'il y a un autre « module mère », qui n'apparaît pas dans la chanson sous sa forme la plus simple :

The image shows a handwritten musical score for a four-measure harmonic progression on a single treble clef staff. The notes are: Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Il s'agit d'une double ligne chromatique descendante sur une pédale de tonique. Toutes les progressions de « Águas de março » (à l'exception des trois premières mesures du solo instrumental) sont produites en renversant ces trois voix de diverses manières et en complétant les accords ainsi obtenus.

L'ensemble de ces progressions, selon la version publiée dans « Cancioneiro Jobim vol. 4 », sont présentées dans le tableau de la page suivante.

En résumé, « Águas de março » est une sorte de chaconne sur une pédale de tonique, dont les accords sont variés par renversements.

¹⁵⁰ op. cit. page 26.

¹⁵¹ *Analitica* Anno 2006 n. 2

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of 16 measures arranged in four systems of four measures each. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff, with chord diagrams and handwritten labels. The labels are as follows:

- System 1:**
 - Measure 1: C/Bb
 - Measure 2: $A\flat 6$
 - Measure 3: $F\flat 6/A\flat$
 - Measure 4: $C\flat/G$
- System 2:**
 - Measure 1: $G\flat 7(\#11)$
 - Measure 2: $F M 7$
 - Measure 3: $F\flat 6$
 - Measure 4: $C\flat 6/G$
- System 3:**
 - Measure 1: $G\flat 7(9)/C$
 - Measure 2: $F\# \phi'$
 - Measure 3: $F\flat 6$
 - Measure 4: $C\flat 6/G$
- System 4:**
 - Measure 1: $G\flat 7 C7(9)$
 - Measure 2: D/C
 - Measure 3: $F\flat 6/C$
 - Measure 4: $C\flat 6/G$
- System 5:**
 - Measure 1: $C\flat 7 C7$
 - Measure 2: $F\# \phi/C$
 - Measure 3: $F\flat 6(9)/C$
 - Measure 4: $C M 7$
- System 6:**
 - Measure 1: $C\flat m 7$
 - Measure 2: D/C
 - Measure 3: $F\flat 6/C$
 - Measure 4: C
- System 7:**
 - Measure 1: $C\flat m 7$
 - Measure 2: D/C
 - Measure 3: $D\flat/C$
 - Measure 4: C

3. Tableau chronologique

Année	Compositions	Co-auteurs	Principaux enregistrements	Orchestrateurs	Films, théâtre, etc.
1945~7	Valsa sentimental (Imagina, Moonlight Daiquiri)				
1953	Faz uma semana Incerteza Pensando em você	João Stockler Newton Mendonça			
1954	<i>Sinfonia do Rio de Janeiro</i> : - Abertura - Hino ao sol - Coisas do dia - Matei-me no trabalho - Zona Sul - Arpoador - Noites do Rio - O mar - Copacabana - A montanha - O morro - Descendo o morro - Samba do amanhã Outra vez Solidão Tereza da praia	Billy Blanco Billy Blanco Alcides Fernandes Billy Blanco	<i>Sinfonia do Rio de Janeiro</i> (Continental)	Radamés Gnattali	
1955	Lenda O barbinha branca O que vai ser de mim Se é por falta de adeus	Luiz Bonfá Dolores Duran			
1956	<i>Orfeu da Conceição</i> : - Overture - [Valsa de Eurídice] - Lamento no morro - Introdução a Eurídice - Um nome de mulher	Vinícius de Moraes (musique) Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes	<i>Orfeu da Conceição</i> (Odeon)	Jobim	<i>Orfeu da Conceição</i> (théâtre) Vinícius de Moraes

	<p>- Modinha - Se todos fossem iguais a você - Mulher sempre mulher - A dama negra - Macumba - Eu e o meu amor A chuva caiu Domingo sincopado Engano Foi a noite Não devo sonhar Prelúdio Samba não é brinquedo Sonho desfeito (Pé grande) Só saudade Teu castigo [Vem viver ao meu lado]</p>	<p>Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Luiz Bonfá Luiz Bonfá Luiz Bonfá Newton Mendonça Helena Jobim Luiz Bonfá Armando Cavalcanti, Paulo Soledade Newton Mendonça Newton Mendonça Alcides Fernandes (musique)</p>			
1957	<p>Estrada do sol Frase perdida Luar e batucada Por causa de você Sucedeu assim <i>O Pequeno Príncipe</i> (?)</p>	<p>Dolores Duran Marino Pinto Newton Mendonça Dolores Duran Marino Pinto</p>			<p><i>O Pequeno Príncipe</i> (disque)</p>
1958	<p>As praias desertas Aula de matemática Brigas (?) Cala meu amor Caminho de pedra Caminhos cruzados Canção do amor demais Chega de saudade Coffee delight Desafinado</p>	<p>Marino Pinto Newton Mendonça (?) Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Newton Mendonça Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Newton Mendonça</p>	<p><i>Canção de amor demais</i> (Elizete Cardoso) (Festa)</p>	<p>Jobim</p>	<p><i>Pista da Grama</i> Haroldo Costa</p>

	<p>Discussão</p> <p>É preciso dizer adeus Este seu olhar Estrada branca Eu sei que vou te amar Janelas abertas Latin Manhattan Luciana Mágoa Maria da Graça Por toda minha vida Vida bela (Praia branca) <i>Pista de Grama</i> : - Eu não existo sem você</p>	<p>Newton Mendonça Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Marino Pinto Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes</p>		Jobim	
1959	<p><i>Orfeu negro</i> : - A felicidade - Frevo (de Orfeu) - O nosso amor Brigas nunca mais Cai a tarde Canta, canta mais Canção da eterna despedida Demais De você eu gosto Dindi Esquecendo você Eu preciso de você Fotografia O que tinha de ser Pelos caminhos da vida Perdido nos teus olhos Sem você Só em teus braços Soneto de separação</p>	<p>Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Aloysio de Oliveira Aloysio de Oliveira Aloysio de Oliveira Aloysio de Oliveira Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Newton Mendonça Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes</p>	<p><i>Chega de Saudade</i> (João Gilberto) (Odeon)</p>	<p><i>Orfeu Negro</i> (film) Marcel Camus</p>	
1960	<i>Brasília – Sinfonia da</i>		<i>Brasília – Sinfonia da</i>	Jobim	

	<p><i>Alvorada :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - O planeta deserto - O homem - A chegada dos candangos - O trabalho e a construção - Coral Amor sem adeus Corcovado Isto eu não faço não Meditação Na hora do adeus O amor em paz O grande amor Olha pro céu Samba de uma nota só Samba torto <i>Pluft o Fantasminha</i> - Canção dos Piratas (?) 	<p>Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Luiz Bonfá</p> <p>Newton Mendonça Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes</p> <p>Newton Mendonça Aloysio de Oliveira</p> <p>Romain Lesage (?)</p>	<p><i>Alvorada</i> (Columbia)</p> <p><i>O amor, o sorriso e a flor</i> (João Gilberto) (Odeon)</p>	<p>Jobim</p>	
1961	<p>Acho que sim Água de beber Domingo azul do mar Garota de Ipanema Insensatez</p>	<p>Billy Blanco Vinícius de Moraes Newton Mendonça Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes</p>	<p><i>João Gilberto</i> (Odeon)</p>	<p>Jobim</p>	<p><i>Pluft o Fantasminha</i> Romain Lesage</p>
1962	<p>Andam dizendo Canção em modo menor Samba do avião Valsa do amor de nós dois Velho riacho (Para não sofrer)</p>	<p>Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes</p>			<p><i>Copacabana palace</i> Steno</p>
1963	<p>O morro não tem vez (Favela) Só danço samba Vivo sonhando <i>Porto das Caixas :</i> - Derradeira primavera - Valsa do Porto das Caixas</p>	<p>Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes Vinícius de Moraes</p>	<p><i>Getz/Gilberto</i> (Verve)</p> <p><i>The Composer of Desafinado Plays</i> (Verve)</p>	<p>Claus Ogerman</p>	<p><i>Porto das Caixas</i> Paulo Cesar Saraceni</p>

1964	Bonita Ela é carioca Inútil paisagem Só tinha de ser com você (Sambinha bossa nova) Surfboard	Gene Lees, Ray Gilbert Vinícius de Moraes Aloysio de Oliveira Aloysio de Oliveira	<i>The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim</i> (Warner Bros) <i>Sergio Mendes & Bossa Trio</i> (Philips) <i>A Certain Mr. Jobim</i> (Warner) <i>Caymmi visita Tom</i> (Elenco)	Nelson Riddle Mendes, Jobim	
1965	Esperança perdida Retrato em branco e preto (Zingaro)	Billy Blanco Chico Buarque		Claus Ogerman	
1966					
1967	<i>Garota de Ipanema</i> : - Tema de abertura (?) - A queda (?) - Tema da desilusão (?) Antigua Batidinha Blusa vermelha Capitão Bacardi Diálogo Mojave Triste Wave		<i>Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim</i> (Reprise) <i>Wave</i> (A&M)	Claus Ogerman Claus Ogerman	<i>Garota de Ipanema</i> Leon Hirszman
1968	Sabiá	Chico Buarque			
1969					
1970	<i>The Adventurers</i> : - Amparo (Olha Maria) - Children's games (Chovendo na roseira) - Rome Montage (?) - Bolero (?)	Chico Buarque, Vinícius de Moraes	<i>Stone Flower</i> (CTI) <i>Tide</i> (CTI)	Eumir Deodato Eumir Deodato	<i>The Adventurers</i> Lewis Gilbert <i>Tempo do mar</i> Pedro de Moraes

	<ul style="list-style-type: none"> - Dax Rides (?) - Dax & Amparo (?) - The Long Trek (?) - Search for Amparo (?) - Bitter Victory (?) - A Bed of Flowers for Sue Ann <i>Tempo do mar :</i> - Tempo do mar Andorinha Caribe Deus e o Diabo na terra do sol Garoto (Choro) Pois é Quebra-pedra (Stone flower) Remember Rockanália Sue Ann Takatanga Tema jazz Tereza meu amor Tide 	Chico Buarque			
1971	<ul style="list-style-type: none"> <i>Crônica da Casa Assassinated :</i> - Chora coração - Jardim abandonado - Milagre e palhaços - Trem para Cordisburgo 	Vinicius de Moraes	<i>Sinatra & Company</i> (Warner)	Don Costa, Eumir Deodato	<i>A casa assassinada</i> Paulo Cesar Saraceni
1972	<ul style="list-style-type: none"> <i>Sagarana – o duelo :</i> - Matita Perê Águas de março Lígia 	Paulo Cesar Pinheiro [Chico Buarque]			
1973	<ul style="list-style-type: none"> Nuvens douradas Rancho nas nuvens Ana Luiza A correnteza (1976?) 	Luiz Bonfá	<i>Matita Perê</i> (Philips)	Claus Ogerman	<i>Sagarana – o duelo</i> Paulo Thiago

1974				<i>Elis & Tom</i> (Philips)	Cesar Camargo Mariano	
1975				<i>Urubu</i> (Warner)	Claus Ogerman	
1976	Arquitetura de morar Angela Bôto Saúde do Brasil	Jararaca				
1977	[Carta do Tom] (?) Estamos aí (?)	Toquinho (musique), Chico Buarque Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Aloysio de Oliveira	<i>Miucha & Antonio Carlos</i> <i>Jobim 1</i> (RCA Victor) <i>Tom Jobim, Vinicius,</i> <i>Toquinho & Miucha</i> (Som Livre)		Jobim	
1978						
1979	Dinheiro em pencea Falando de amor Intro Turma do Funil (?)	Cacaso Chico Buarque	<i>Miucha & Antonio Carlos</i> <i>Jobim 2</i> (RCA Victor)			
1980	<i>Gabriela</i> : - Tema de amor de Gabriela <i>Eu te amo</i> : - Eu te amo Cidadão da Gávea (?) Marina del Rey Oficina Two kites Você vai ver	Chico Buarque	<i>Terra Brasilis</i> (Warner)		Claus Ogerman	
1981	<i>Brilhante</i> : - Luiza A cachorrinha Ai quem me dera Borzegum Espelho das águas	Vinicius de Moraes Marino Pinto	<i>Edu & Tom</i> (Polygram)		Edu Lobo, Jobim	<i>Brilhante</i> (série TV) <i>Eu te amo</i> Arnaldo Jabor

1982	Flor do mato Maria é dia	Paulo Jobim, Ronaldo Bastos			
1983	<i>Gabriela</i> : - Ataque dos jagunços - Caminho da mata - Casório - Chegada dos retirantes - Ilhéus (Paulo vôo livre) - Origens - Pensando na vida - Pulando carniça <i>Para viver um grande amor</i> : - A violeira - Imagina (cf. 1945) - Meninos eu vi	Chico Buarque Chico Buarque Chico Buarque			<i>Gabriela</i> Bruno Barretto <i>Para viver um grande amor</i> Miguel Faria Jr.
1984	Pra mode chatear				
1985	<i>O Tempo e o Vento</i> : - O tempo e o vento (introdução) - Bangzália - Chanson pour Michelle - Passarim - Rodrigo meu capitão - Senhora dona Bibiana - Um certo capitão Rodrigo Cavaleiro monge O rio da minha aldeia	Ronaldo Bastos Ronaldo Bastos Ronaldo Bastos Fernando Pessoa Fernando Pessoa			<i>O Tempo e o Vento</i> (série TV)
1986	<i>Anos dourados</i> : - Anos dourados <i>Brasa Adormecida</i> : - Bebel <i>Moments of play</i> :	Chico Buarque Manuel Bandeira			<i>Anos dourados</i> (série TV) <i>Brasa Adormecida</i> Djalma Limonge

	- Pato preto Trem de ferro				Batista <i>Moments of play</i> Jorgen Leth	
1987	Chansong Gabriela			<i>Passarim</i> (Verve) <i>Tom Jobim Inédito</i> (RCA Victor)	Jobim, Paulo Jobim, Jaques Morelenbaum Jobim, Paulo Jobim, Jaques Morelenbaum	
1988-89						
1990				<i>Tom canta Vinicius</i> (Universal Music, 2000)		
1991	Piano na Mangueira <i>O dono do mundo</i> : - Querida		Chico Buarque			<i>O dono do mundo</i> (série TV)
1992	Absolute Lee Te amo São Paulo (?)					
1993	Brazilian impressions (?)		Luiz Bonfá			
1994	Bate boca Forever green Meu amigo Radamés Radamés y Pelé Samba de Maria Luiza Miguel (?) Tema para Ana		Paulo Jobim	<i>Antonio Brasileiro</i> (Columbia)	Jobim, Paulo Jobim	

Les titres suivis d'un (?) ne figurent pas dans l'édition Cancioneiro Jobim.

4. Bibliographie

Partitions :

- « Songbook Tom Jobim », édité par Almir Chediak, Lumiar Editoria 1996.
- « Cancioneiro Jobim, complete woks », cinq volumes, Jobim Music 2001.

Sur la musique brésilienne :

- Ruy Castro, « Bossa Nova », A Capella Books 2000.
- Gérard Béhague, « Musiques du Brésil », Cité de la musique / Actes Sud 1999.
- Interview de Jaques Morelenbaum par François-Xavier Gomez, dans Vibrations, numéro 18, octobre 1999.

Vidéos :

- DVD « Tom Jobim ao vivo em Montreal », Biscoito Fino 2006.
- DVD « A casa do Tom », film de Ana Jobim, Biscoito Fino 2007.

Sur l'harmonie classique:

- Jean-François Dandrieu, « Principes de l'Accompagnement du Clavecin », 1719. Disponible en fac-simile aux éditions Minkoff, et aussi reproduit dans Jesper Boje Christensen, « Les fondements de la basse continue au XVIIIe siècle », Bärenreiter 1992.
- Jean-Pierre Bartoli, « L'harmonie classique et romantique », Ed. Minerve 2001.
- Frédéric Gonin et Denis Le Touzé, « Manuel d'analyse harmonique et tonale », De Plein Vent 2002.

Sur le jazz :

- Mark Levine, « Le livre du piano jazz », Advance Music 1993.
- Jerry Coker, Bob Knapp, Larry Vincent, « Hearin' the changes, dealing with unknown tunes by ear », Advance Music 1997.
- « The ultimate Jazz Fakebook », Hal Leonard Publishing Corporation 1988.
- « The Real Book », fifth edition.

Divers :

- Edward Lockspeiser et Harry Halbreich, « Claude Debussy », Fayard 1980.
- François Couperin, « L'art de toucher le clavecin », Paris 1717, Reprint Fuzeau 1996.
- Francisco Correa de Arauxo, « Facultad organica », Alcalà, 1626, Minkoff Reprint Genève 1981. Traduction par Guy Bovet publiée dans la Tribune de l'Orgue, Lausanne, années 37 à 44, 1985 à 1992.
- Georg Muffat, Préface du *Florilegium Secundum*, Passau, 1698 (in Walter Kolneder : *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden).

Note : Les citations extraites de sources en anglais sont traduites par l'auteur de ce mémoire.

5. Exemples sonores (2 CDs)

1-1) Garota de Ipanema (Jobim / Moraes)

« Getz/Gilberto », 1963, Verve 521414-2.

1-2) Por toda minha vida (Jobim / Moraes)

« The Wonderful World Of Antonio Carlos Jobim », 1965, Warner, réédition « Antonio Carlos Jobim : Composer », Warner Archives, 9 46114-2.

1-3) Por toda minha vida (Jobim / Moraes)

« Elis & Tom », 1974, Verve, 824 418-2,

1-4) Por toda minha vida (Jobim / Moraes) par Carlos José

« Tom Jobim, raros compassos vol. 2 », 1959, Revivendo, RVCD-143.

1-5) Elizeth no chorinho (Pixinguinha)

« Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana – Gente da antiga », 1968, Odeon

1-6) Por causa da hora (Noel Rosa)

(1931) réédition « No tempo de Noel Rosa », RCA Victor, réédition en CD BMG 82876641292

1-7) Aquarela do Brasil (Ary Barroso) par Francisco Alves

(1939) réédition « Ary Barroso, compositions 1930-1942 », Harlequin 2000. HQ CD 151

1-8) Brazil (Ary Barroso) par Antonio Carlos Jobim

« Antonio Carlos Jobim – Stone Flower », 1970, CTI Records, 5051742.

1-9) Aquarela do Brasil (Ary Barroso) par João Gilberto

« João Gilberto - Brasil », 1980, réédité sous « Amoroso/Brasil », Warner 9 45165-2.

1-10) Aquarela do Brasil (Ary Barroso) par Gal Costa

« Gal Costa – Aquarela do Brasil », 1988, Mercury, 836 017-2.

1-11) Samba da minha terra (Dorival Caymmi)

« Eu vou pra Maracangalha », 1957, Odeon

1-12) Eu quero um samba (J. de Almeida / H. Barbosa)

« Os Namorados », Sinter S-532 (1953), réédité dans « A trip to Brazil », Motor 1998, 565 382-2.

1-13) Chega de Saudade (Jobim / Moraes) par Elizeth Cardoso

« Canção do amor demais », 1958, Festa, réédition Biscoito Fino BF 853, 2008.

1-14) Chega de Saudade (Jobim / Moraes) par João Gilberto

« Chega de saudade », 1959, Odeon MOFB 3073 , réédité dans « The legendary João Gilberto », World Pacific 1990, CDP 7 93891 2.

1-15) Desafinado (Jobim / Mendonça)

« Chega de saudade », 1959, Odeon MOFB 3073 , réédité dans « The legendary João Gilberto », World Pacific 1990, CDP 7 93891 2.

1-16) Água de beber (Jobim / Moraes)

« The Wonderful World Of Antonio Carlos Jobim », 1965, Warner, réédition « Antonio Carlos Jobim : Composer », Warner Archives, 9 46114-2.

1-17) Choro (Garoto) (Jobim)

« Antonio Carlos Jobim – Stone Flower », 1970, CTI Records, 5051742.

1-18) Vida bela (Praia branca) (Jobim / Moraes)

« Canção do amor demais », 1958, Festa, réédition Biscoito Fino BF 853, 2008.

2-1) Correnteza (Jobim / Bonfa)

« Antonio Carlos Jobim - Urubu », 1976, Warner, 7599-25860-9

2-2) Frevo (de Orfeu) (Jobim / Moraes)

« Gal Costa canta Tom Jobim – ao vivo », 2000, BMG 743231 70979-2.

2-3) Anos dourados (Jobim / Buarque)

« Antonio Carlos Jobim - Passarim », 1987, Verve, 833 234-2

2-4) Imagina (Jobim) [Arrangement de Mario Adnet]

« Antonio Carlos Jobim / Symphonic », 2003, Adventure Music, AM1016 2

2-5) Se todos fossem iguais a você (Jobim / Moraes) par Roberto Paiva (1956)

Réédition Antonio Carlos Jobim – meus primeiros passos e compassos, revivendo RVCD-110.

2-6) Modinha (Seresta no 5) (Heitor Villa-Lobos / Manuel Bandeira)

« Tom Jobim - inédito », 1995, BMG, 74321498342.

2-7) Modinha (Jobim / Moraes)

« Tom canta Vinicius – ao vivo », (enregistré en 1990), 2000, Jobim Music, 159 107-2.

2-8) The Girl From Ipanema (Jobim / Gimbel / Moraes) par Frank Sinatra et Jobim à la guitare

« Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim », 1967, Warner Reprise, 9362-46948-2.

2-9) Dolores [From Las Vegas Nights] (Frank Loesser / Louis Alter) par Tommy Dorsey & His Orchestra, The Pied Pipers, Frank Sinatra

« Dream with the Pied Pipers », Asv Living Era 743625558722

2-10) Artistry in Rhythm (Kenton)

« The Best Of Stan Kenton », réédition Collectables COL-CD-8666

2-11) Tema Jazz (Jobim)

« Antonio Carlos Jobim: Tide », 1970, Verve, 543 500-2.

2-12) Sambinha Bossa Nova (Só tinha de ser com você) (Jobim / Oliveira), par Sergio Mendes et Jobim à la guitare

« Sergio Mendes – The Swinger From Rio », 1966, Atlantic 1434, réédition « Sergio Mendes – The Swinger From Rio / The Beat of Brazil », réédition Collectables Jazz Classics 1998, COL-CD-6267.

2-13) Once I Loved (O amor em paz) (Jobim / Moraes), par Bud Shank (saxophone)

(1965) réédition « Bud Shank – Bossa Nova Years », Ubatuqui UBCD 307

2-14) Batidinha (Jobim), par Jobim à la guitare

« Antonio Carlos Jobim: Wave », 1967, A&M Records, CD 0812

2-15) Águas de Março (Jobim)

« Matita perê – Tom Jobim », 1973, Philips Unversal, 826 856-2

2-16) Tempo do mar (Jobim)

« Matita perê – Tom Jobim », 1973, Philips Unversal, 826 856-2

2-17) Você e eu (Lyra / Moraes), par Carlos Lyra

« Carlos Lyra / Bossa Nova » (1959?), Philips UICY-90152.

2-18) Você e eu (Lyra / Moraes), par Jobim

« Tom canta Vinicius – ao vivo », (enregistré en 1990), 2000, Jobim Music, 159 107-2.