



HAL
open science

Écriture pianistique, jeu et interprétation dans l'œuvre de José Vianna da Motta

João Costa Ferreira

► **To cite this version:**

João Costa Ferreira. Écriture pianistique, jeu et interprétation dans l'œuvre de José Vianna da Motta. Art et histoire de l'art. Sorbonne Université, 2022. Français. NNT : 2022SORUL017 . tel-03828183

HAL Id: tel-03828183

<https://theses.hal.science/tel-03828183>

Submitted on 25 Oct 2022

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages » (ED 0433)

Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

João COSTA FERREIRA

le : 14 mars 2022

Écriture pianistique, jeu et interprétation dans l'œuvre de José Vianna da Motta

Sous la direction de :

Mme Danielle COHEN-LEVINAS – Professeure, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Danielle COHEN-LEVINAS – Professeure, Sorbonne Université

M. Damien EHRHARDT – Professeur, Université d'Evry Val d'Essonne

M. Rui VIEIRA NERY – Professeur, Universidade Nova de Lisboa

Mme Ana TELLES – Professeure, Universidade de Évora



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages » (ED 0433)

Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

João COSTA FERREIRA

le : 14 mars 2022

**Écriture pianistique, jeu et interprétation
dans l'œuvre de José Vianna da Motta**

Sous la direction de :

Mme Danielle COHEN-LEVINAS – Professeure, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Danielle COHEN-LEVINAS – Professeure, Sorbonne Université

M. Damien EHRHARDT – Professeur, Université d'Évry Val d'Essonne

M. Rui VIEIRA NERY – Professeur, Universidade Nova de Lisboa

Mme Ana TELLES – Professeure, Universidade de Évora

Remerciements

Je souhaite remercier Guillemette Prévot pour sa patience angélique lors de la correction du français de cette thèse ; Marc Prévot et Michèle Attar pour leur relecture attentive ; João Pedro Mendes dos Santos pour avoir été toujours disponible pour me recevoir dans sa riche bibliothèque privée à Lisbonne ; Nuno Fernandes pour avoir mis à ma disposition toutes les partitions de musique portugaise de la maison d'édition AvA Musical Editions ; Christine Wassermann Beirão et Elvira Archer avec qui j'ai fréquemment échangé des connaissances et des documents ; les héritiers de Vianna da Motta qui ont tout fait pour faciliter mes recherches ; Richard Muszynski pour m'avoir aidé à traduire des documents du russe et du polonais ; mes parents et mon frère qui m'ont toujours soutenu dans mes projets professionnels ; ma directrice de thèse, Mme Danielle Cohen-Levinas, qui m'a ouvert les horizons de la recherche.

Résumé

Pianiste, compositeur, pédagogue, chef d'orchestre, éditeur musical, José Vianna da Motta (1868-1948) est une figure incontournable du dernier romantisme portugais. L'objectif de ce travail de recherche est de reconstituer, à travers l'analyse de ses partitions et de ses éditions musicales, les caractéristiques de son jeu pianistique. Une première partie montre que son écriture pianistique est largement déterminée par des enjeux techniques. Une seconde partie analyse les moyens mis en œuvre par Vianna da Motta pour créer une esthétique « nationale » proprement portugaise. Une troisième partie, fondée sur quatre études de cas, met au jour l'influence que certaines œuvres interprétées par Vianna da Motta dans le cadre de sa carrière de pianiste ont eu sur son esthétique et sa technique compositionnelles.

Piano writing, technique and interpretation on José Vianna da Motta's works

Abstract

Pianist, composer, pedagogue, conductor, music editor, José Vianna da Motta (1868-1948) was a major figure in the late Portuguese Romanticism. The purpose of this dissertation is to identify, through the analysis of his scores and musical editions, the characteristics of his piano playing. The first chapter reveals that his piano writing is largely determined by technical issues. The second chapter analyzes the way in which Vianna da Motta seeks to create a proper Portuguese “national” aesthetic. The third chapter, based on four case studies, highlights the influence that certain works performed by Vianna da Motta during his career as a pianist had on his compositional aesthetics and technique.

Mots-clés

Vianna da Motta, piano, écriture, technique, jeu pianistique, interprétation, analyse, Portugal.

Key words

Vianna da Motta, piano, writing, technique, piano playing, interpretation, analysis, Portugal.

Ce travail de recherche a été réalisé avec le soutien financier de la
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT, I.P.)
à travers le
Programa Operacional do Capital Humano (POCH) et le Fundo Social Europeu (FSE)



Avertissement

Lors de mes recherches, je me suis heurté au problème de l'orthographe du nom de José Vianna da Motta. Dans la première moitié du XX^e siècle, la langue portugaise a traversé plusieurs réformes, raison pour laquelle au moins quatre orthographes différentes sont utilisées : Vianna da Motta (l'orthographe de son nom de naissance) ; Viana da Motta (peu utilisée) ; Viâna da Móta (également peu utilisée) ; Viana da Mota (l'orthographe actuelle). J'ai opté pour l'orthographe de naissance – 'Vianna da Motta' –, sous laquelle le compositeur signait. J'ai adopté le même principe pour tous les noms et prénoms de compositeurs portugais modifiés par les réformes orthographiques (Ruy Coelho et non Rui Coelho, Luiz Costa et non Luís Costa, etc.). J'ai cependant conservé les autres orthographes dans les citations. J'ai ainsi respecté l'orthographe utilisée par João de Freitas Branco dans le titre de sa biographie *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*.

Plusieurs ouvrages utilisés n'existaient pas en français. Toutes les citations ont été traduites par mes soins dans le corps de la thèse. Naturellement, la qualité de ces traductions est relative à ma connaissance de la langue française. Pour cette raison, et parce que toute traduction comporte une perte de sens, la version en langue originale est systématiquement retranscrite en note de bas de page.

Les œuvres de Vianna da Motta mentionnées dans cette thèse et présentées dans l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » sont mentionnées comme suit : le titre et un numéro de référence entre parenthèses que j'ai attribué à toutes les pièces pour piano en suivant l'ordre chronologique de leur composition – par exemple : *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.), *2^a Rapsódia Portuguesa* (63.2.), etc. Ceci permet au lecteur de retrouver facilement l'analyse de la forme proposée pour chacune des œuvres dans l'annexe « II. Plans formels des œuvres pour piano de Vianna da Motta ». Lorsque les numéros de mesures des œuvres de Vianna da Motta sont évoqués, il convient de se reporter aux éditions ou aux œuvres manuscrites de la section « sources » de cette même annexe. De même, lorsque les différentes sections ou sous-sections des œuvres de Vianna da Motta sont mentionnées – par exemple : section A' de l'œuvre *Fantasiestück, op. 2* (42.), sous-section c' de l'œuvre *Amor Filial, Valsa op. 16* (7.) – il convient de se reporter aux analyses qui y sont faites.

Introduction

Pianiste, compositeur, pédagogue, chef d'orchestre, réviseur musical et musicographe, José Vianna da Motta incarne l'idéal lisztien du musicien « total »¹, pour reprendre l'expression de Teresa Cascudo. Né à São Tomé en 1868 et mort à Lisbonne en 1948, il a fait plus de mille concerts en Europe, en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Russie et en Afrique² ; composé plus d'une centaine d'œuvres pour piano solo, formations de musique de chambre, *Lieder*, œuvres pour piano et orchestre et œuvres orchestrales³ ; enseigné le piano à Berlin où il recevait des élèves d'Eugen d'Albert, au Conservatoire de Genève où il a succédé à Bernhard Stavenhagen⁴ et au Conservatoire National de Lisbonne où il a par ailleurs exercé la fonction de directeur⁵ ; dirigé des œuvres orchestrales du répertoire allemand, français, russe, portugais, des pays d'Europe de l'est et du nord dans plusieurs dizaines de concerts⁶ ; publié des œuvres pour piano de Beethoven, Liszt, Chopin, Schumann et des études de Czerny et Heller dont un certain nombre d'éditions d'interprète⁷ ; écrit divers articles sur la technique et l'interprétation pianistiques, une biographie de Liszt, des ouvrages littéraires sur la musique et les musiciens allemands⁸. Les œuvres qu'il a composées dans son enfance témoignent de l'enfant prodige qu'il a été, la critique témoigne des capacités pianistiques rares de l'adolescent⁹, sa carrière témoigne de son envergure de pianiste concertiste international.

Vianna da Motta est généralement considéré comme l'une des personnalités les plus emblématiques de l'histoire de la musique portugaise, responsable de l'édification au Portugal d'une « école nationaliste d'inspiration folklorique »¹⁰, pour reprendre la formulation de Tomás Borba et Fernando Lopes-Graça et de la fondation d'une « école d'interprétation » qui perdure jusqu'à nos jours¹¹ selon les termes de Teresa Cascudo. C'est l'art pianistique de cette figure

¹ Teresa CASCUDO, « A música instrumental de José Vianna da Motta », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 49.

² L'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » compte 1120 concerts.

³ Cf. œuvre musicale de José Vianna da Motta dans Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 64-71.

⁴ Teresa CASCUDO, « Viana da Mota », *Instituto Camões* [en ligne], consulté le 28.08.2018. URL : <<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/viana-da-mota.html#.W4UePxx9huQ>>.

⁵ Luiz de FREITAS BRANCO, *História popular da música : desde as origens até à actualidade*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1943, p. 268.

⁶ L'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » compte 43 concerts où Vianna da Motta a dirigé des orchestres.

⁷ Cf. « 3. Éditions d'interprète et éditions révisées par Vianna da Motta » des sources éditées. Comme les éditions de travail, nous entendons par éditions d'interprète les éditions dans lesquelles les interprètes ajoutent au texte musical des indications d'expression (accents, *staccatos*, *legatos*, etc.), des doigtés, etc. qui leurs sont propres.

⁸ Cf. « 5. Ouvrages et documents personnels de Vianna da Motta » des sources éditées.

⁹ José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, coord. de Christine Wassermann Beirão, trad. d'Elvira Archer et transc. de José Manuel Beirão, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal : Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2015, p. 79.

¹⁰ « escola nacionalista de inspiração folclórica », Tomás BORBA et Fernando LOPES-GRAÇA, « Viana da Mota, José », *Dicionário de Música*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1963, p. 674.

¹¹ « Vianna da Motta [...] formou várias gerações de pianistas portuguesas, fundando uma escola interpretativa que se prolonga até aos nossos dias. », Teresa CASCUDO, « Viana da Mota », *op. cit.*.

majeure de l'histoire de la musique portugaise que nous proposons d'étudier, proche de la famille royale du Portugal¹², ayant rencontré Franz Liszt lors d'un stage de piano à Weimar en 1885¹³ et étudié avec Hans von Bülow à Francfort-sur-le-Main en 1887¹⁴.

La partie la plus importante de ce travail de recherche a été le dépouillement du fonds José Vianna da Motta de la *Biblioteca Nacional de Portugal* qui contient des œuvres manuscrites, des programmes de concerts ainsi que des publications et articles de revue dont quelques-uns sont annotés de sa main. Jusqu'en février 2018, quelques documents de ce fonds se trouvaient au *Museu Nacional da Música* à Lisbonne. Il semble que pour l'exposition *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte* de 1998, la *Biblioteca Nacional de Portugal* avait prêté des documents du fonds Vianna da Motta au *Museu Nacional da Música*. Certains d'entre eux – lettres, photos, critiques et programmes de concerts – n'ont pas été rendus à la fin de l'exposition et y sont restés pendant au moins vingt ans. Dans « 2. Programmes des concerts de Vianna da Motta » des sources non-éditées, nous avons donc distingué les documents trouvés à la *Biblioteca Nacional de Portugal* et les documents trouvés au *Museu Nacional da Música* bien qu'ils fassent partie du même fonds.

L'accès à la bibliothèque privée du collectionneur de documents musicaux João Pedro Mendes dos Santos à Lisbonne, lieu de travail incontournable pour les chercheurs qui s'intéressent à la musique portugaise et à son histoire, a également été fondamental pour notre travail. Nous avons pu y trouver des dizaines d'articles et d'ouvrages littéraires sur la musique et les musiciens portugais, des centaines de partitions d'œuvres de compositeurs portugais contemporains de Vianna da Motta ainsi que des partitions d'œuvres de Vianna da Motta et ses éditions d'interprète, documents que la *Biblioteca Nacional de Portugal* n'avait pas toujours en sa possession.

Finalement, le piano a été un laboratoire de recherche fondamental pour les réflexions produites dans cette thèse. Il nous a permis de passer du stade purement théorique et abstrait d'une analyse intellectuelle des partitions au stade de la connaissance pratique et concrète des enjeux techniques posés par l'écriture des œuvres. Parallèlement, ce travail a conduit à l'enregistrement d'un disque de musique de chambre avec le pianiste Bruno Belthoise – *Lisboa-Paris : Bruno Belthoise & ensembles* – et de deux disques solo – *Viana da Mota : Piano Works* et *José Vianna da Motta : Poemas pianísticos, Vol. 1* – dans lesquels ont été enregistrées des œuvres qui ne l'avaient jamais été¹⁵. Un deuxième disque de musique de chambre avec le pianiste Bruno Belthoise incluant une œuvre de Vianna da Motta et le volume deux de la série discographique *José Vianna da Motta :*

¹² Vianna da Motta a bénéficié du mécénat de Ferdinand II et de la comtesse d'Edla pour poursuivre ses études en Allemagne en 1882. Cf. Luiz de FREITAS BRANCO, *História popular da música : desde as origens até à actualidade*, op. cit., p. 268-269.

¹³ José VIANNA DA MOTTA, *Vida de Liszt*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1945, p. 241-244.

¹⁴ Les récits de ces cours se trouvent dans les lettres que Vianna da Motta a adressées à Margarethe Elisabeth Lemke et Marie Margarethe Lemke entre le 7 mai et le 7 juin 1887. Ces lettres écrites en allemand ont été traduites en portugais et publiées dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit.. Une partie du contenu de ces lettres a été publiée dans José VIANNA DA MOTTA, *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer*, Berlin, 1896 ; trad. en anglais par Richard Louis Zimdars, *The piano Master Classes of Hans von Bülow : two participants accounts*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

¹⁵ Cf. « 6. Discographie » de la bibliographie.

Poemas pianísticos, sont à ce jour en préparation.

Intitulée « Écriture pianistique, jeu et interprétation dans l'œuvre de José Vianna da Motta » cette thèse de musicologie est pour l'essentiel un travail d'analyse musicale. Par « écriture pianistique », nous entendons tout ce qui relève des traits compositionnels pensés pour le piano ; par « jeu » nous entendons tout ce qui relève de l'exécution ; par « interprétation » nous entendons tout ce qui relève de l'esthétique du son. Le terme « œuvre » renvoie avant tout aux compositions de Vianna da Motta mais doit être compris dans un sens plus large, incluant ses travaux d'édition. L'objectif de ce travail est de cerner les spécificités du jeu pianistique de Vianna da Motta et de nous guider dans l'interprétation de son écriture pianistique.

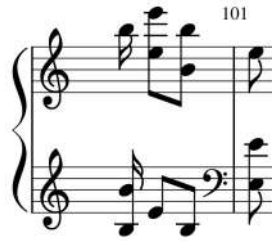
Afin d'identifier les caractéristiques du jeu et de l'interprétation pianistiques de Vianna da Motta, nous étudierons l'écriture pianistique de ses compositions et les doigtés et arrangements de ses éditions musicales. Nous cherchons par ce biais à répondre à la problématique suivante : qu'est-ce que l'écriture pianistique de Vianna da Motta et les solutions d'exécution proposées dans ses éditions révèlent de son jeu et de son interprétation ?

Le principal corpus d'étude de notre thèse, comprenant les compositions de Vianna da Motta, est exposé dans la table de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta ». Ce corpus comprend non seulement ses compositions pour piano solo mais aussi des œuvres pour d'autres formations incluant le piano : musique de chambre, *Lieder*, *canções*, œuvres pour piano et orchestre, etc. Lorsque, au cours de cette thèse, nous ferons référence aux « œuvres pour piano » de Vianna da Motta, nous ferons donc référence à toutes les œuvres ayant été écrites *pour* ou *avec* piano.

Méthodologie

Pour ce faire, le plus grand nombre de sources ont été réunies : les œuvres pour piano de Vianna da Motta qui sont recensées dans l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » et les éditions musicales de Vianna da Motta qui sont listées dans « B. Sources éditées ». Nous avons ensuite repéré les passages musicaux des compositions de Vianna da Motta dont l'écriture pianistique (et/ou les doigtés proposés) suggérait une façon précise de jouer. Nous avons classé ces passages musicaux en fonction des gestes pianistiques qu'ils suggéraient, ce qui nous a permis d'analyser leur fréquence et leur récurrence. Les gestes pianistiques (ou figures performatives comprises comme suites de gestes pianistiques) les plus abondamment utilisés ont été retenus pour identifier les caractéristiques du jeu pianistique de Vianna da Motta.

On pourrait nous opposer que, dans cette démarche, le degré d'interprétation relatif à l'expérience particulière de chaque pianiste est un vecteur de subjectivité. C'est la raison pour laquelle nous avons privilégié les passages musicaux comportant des doigtés ou dont l'écriture inhabituelle ne se justifiait que par une suggestion d'exécution. C'est le cas de l'exemple suivant, tiré de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) :



Exemple n°1 : 1^{re} Rapsódia Portuguesa (63.1.), mes. 100-101.

Bien que Vianna da Motta n'indique pas de doigté pour ce passage en octaves parallèles, la disposition particulière des notes sur les portées supérieure et inférieure suggère quelle main Vianna da Motta préconisait pour jouer chacune des notes. Cette façon de disposer les notes sur la portée sert à éviter le saut rapide entre la double croche et la croche et permet d'annuler le déplacement des bras dans cet intervalle de temps. Nous reviendrons plus en détail sur ce sujet dans la première partie de la thèse.

Parce qu'une étude anatomique permet d'observer l'existence d'organes dans le corps humain mais que seule leur étude évolutive permet de comprendre la présence de structures vestigiales, seule l'étude de l'ensemble des œuvres de Vianna da Motta peut apporter une connaissance poussée de son jeu pianistique.

Nous porterons une attention particulière à l'étude des compositions pour piano de Vianna da Motta et à ses éditions d'interprète car elles sont les sources les plus nombreuses et les plus informatives de son jeu pianistique. Nous exploiterons quelques rouleaux de piano pneumatique encodés dans la première décennie du XX^e siècle et quelques enregistrements audio réalisés en 1928 et en 1945¹⁶. Ces documents seront toutefois utilisés avec quelques réserves. Pour ce qui est des rouleaux de piano pneumatique, le système d'encodage utilisé dans la première décennie du XX^e siècle ne permettait la variation que de deux intensités différentes à la fois, ce qui limitait considérablement le spectre des nuances. Par ailleurs, nous n'avons pas trouvé le moyen technique de faire tourner ces rouleaux dans les pianos qui ont été utilisés pour les encoder. Or, faire tourner un rouleau dans un autre piano que celui qui a été utilisé lors de l'encodage entraîne toujours une transformation du son, même si les deux pianos ont été construits par le même facteur d'instruments. La façon de jouer qu'un pianiste adopte pour un piano résulte d'une adaptation aux caractéristiques de ce piano, ce qui a des conséquences sur l'interprétation (à titre d'exemples, la qualité du son et la nature de sa projection dans un espace donné sont déterminants dans les choix de *tempi*). Ainsi, nous avons dû prendre pour référence une version musicale de ces rouleaux correspondant à la reproduction sonore du rouleau dans un piano pneumatique donné¹⁷. Les

¹⁶ Ces enregistrements, réalisés à Paris en 1928 pour la maison Pathé-Marconi et à Lisbonne en 1945, sont rassemblés dans José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : The Complete Recordings*, dir. Ward Marston, Paris, Pathé Art Label, 1928 ; rééd. dir. Bruno Saint-Germain et Jean-Louis Percot, [s.l.], CD Dante HPC028, 1995 (coll. « Historical Piano Collection series »).

¹⁷ José VIANNA DA MOTTA, *Great Pianists on Piano Rolls*, [s.l.], Phonographe Records (5027), 1995 ; José VIANNA DA MOTTA, *Liszt students play Liszt : Rare Original Piano Recordings 1905-1926*, [s.l.], Pierian (0039/40), 2010. On sait que Vianna da Motta a enregistré certaines œuvres de compositeurs brésiliens sur rouleaux : *Nocturno*,

enregistrements ne donnent pas non plus une image très fidèle de la réalité sonore du jeu de Vianna da Motta. João de Freitas Branco, qui l'a connu personnellement, affirme qu'« il est difficile de se faire une idée de l'art pianistique de Vianna da Motta pour ceux qui ne l'ont jamais entendu. Les enregistrements qui restent, sur disque et bande magnétique, ont abîmé les sons qui étaient limpides comme du cristal »¹⁸.

Une attention particulière sera portée aux écrits de Vianna da Motta : ouvrages littéraires, articles de revues, journaux intimes, etc. L'étude de la pensée de Vianna da Motta étant nécessaire à l'appréhension de sa personnalité musicale, ces écrits en sont la source la plus directe, que ce soit sur le plan musical, technique, philosophique, esthétique ou même politique.

L'étude approfondie des critiques est en revanche écartée. Avec beaucoup de réserves, nous n'avons retenu que de rares extraits dont l'utilisation n'est jamais capitale pour notre démonstration. En effet, les nombreuses critiques du fonds Vianna da Motta utilisent beaucoup de formules stéréotypées et se citent perpétuellement les unes les autres. Par ailleurs, nous n'avons pas trouvé le moyen de savoir si une critique respectait ou non le principe d'impartialité puisque ce sont souvent des connaissances des interprètes à qui les critiques étaient commandées.

Après avoir identifié les caractéristiques du jeu et de l'interprétation pianistiques de Vianna da Motta, nous mènerons une étude comparative des traits d'écriture de Vianna da Motta avec ceux des compositeurs qu'il interprétait le plus souvent. Cette étude comparative permettra d'identifier ses sources d'influence ainsi que les singularités de son écriture et de son jeu pianistiques. Nous accorderons une attention particulière à la comparaison de ses œuvres avec celles des compositeurs qu'il interprétait au moment de leur composition. Il apparaît en effet que des œuvres de Vianna da Motta portent des traces des œuvres qu'il interprétait durant la période de composition. Lorsque Teresa Cascudo observe que « Vianna da Motta a composé sa *Balada*, op. 16 lors de la préparation d'une série de programmes de concert dans lesquels il avait inséré des œuvres telles que les Deux Rhapsodies op. 79 de Brahms, la ballade de Grieg sur une chanson norvégienne [op. 24], et la Ballade n°2 de Liszt »¹⁹, elle suggère que cette œuvre est le fruit d'influences multiples. Cette piste nous permettra de réduire le champ des possibilités en focalisant notre attention sur des œuvres à fort potentiel d'influence mais ne nous empêchera pas de mener des analyses comparatives avec d'autres œuvres.

op. 33 d'Alberto Nepomuceno (Duca, 1334) ; *Berceuse (Lullaby)*, op. 14 n°1 de Henrique Oswald (Duca, 1335) ; *Noturno*, op. 6 n°2 de Henrique Oswald (Duca, 1336). Nous n'avons cependant retrouvé ni ces rouleaux ni les enregistrements audio de ces rouleaux.

¹⁸ « É difícil dar uma imagem bastante justa da arte de Viana da Mota o pianista, a quem nunca o tenha ouvido. As gravações que restam, em disco e fita magnética, começam por lhe falsificar a sonoridade, que era límpida como um cristal. », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2^e édition, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 95.

¹⁹ « Viana da Mota compô-la[, a *Balada*, op 16,] quando preparava uma série de programas nos quais integrou outras obras afins tais como as duas rapsódias op. 79 de Brahms, a *Balada* sobre uma romanza norueguesa [op. 24] de Grieg e a *Balada* n° 2 de Liszt. », Teresa CASCUDO, « A música instrumental de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 54.

Pour chaque œuvre que Vianna da Motta a interprétée, nous avons dû faire référence à une édition spécifique. En effet, les différences entre éditions – même pour les œuvres du grand répertoire – peuvent se révéler importantes lorsque l'on souhaite citer des passages musicaux. Le troisième mouvement de la *Sonate op. 27 n°2* de Beethoven dite « Sonate au Clair de lune » l'illustre. Dans l'édition *princeps*²⁰, ce mouvement de forme sonate compte 201 mesures alors que dans l'édition *Peters*²¹, il en compte 202. Cette différence procède du fait que l'édition *Peters* rend le passage de ses mesures 133 à 136 structurellement identique au passage de ses mesures 37 à 40 en y ajoutant une mesure, créant ainsi une équivalence stricte entre l'exposition de ce passage et sa réexposition :

Exemple n°2 : *Sonate (Sonata quasi una Fantasia) Op.27 N°2* de Beethoven, mes. 37-40 (édition *Peters*).

Exemple n°3 : *Sonate (Sonata quasi una Fantasia) Op.27 N°2* de Beethoven, mes. 133-136 (édition *Peters*).

Dans l'édition *princeps* qui reproduit fidèlement le manuscrit²², la réexposition de ce passage ne compte que trois mesures contrairement à l'exposition qui en compte quatre :

Exemple n°4 : *Sonata quasi una fantasia : per il Clavicembalo o Piano-Forte* de Beethoven, mes. 133-135 (édition *princeps*).

²⁰ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata quasi una fantasia : per il Clavicembalo o Piano-Forte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi*, Vienne, Gio. Cappi e Comp., [1802].

²¹ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate (Sonata quasi una Fantasia) Op.27 N°2*, éd. Louis Köhler et Adolf Ruthardt, Leipzig, C.F. Peters, [ca. 1910].

²² Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate op. 27 n°2*, Manuscrit, [1802].

Dans notre choix d'éditions, nous avons suivi les critères suivants :

1. en priorité, l'édition utilisée par Vianna da Motta ;
2. par défaut, une édition existant à son époque à l'exclusion des éditions d'interprète.

Parmi les éditions choisies suivant le deuxième critère, nous avons dû retenir un sous-critère : la qualité de la révision et de l'impression du texte musical. En effet, les textes musicaux d'une même œuvre peuvent comporter des différences, du fait d'erreurs de révision ou d'impression. Ces différences existent parfois même entre les différentes versions d'une même édition, comme le montre la mesure 4 de la *Dança de roda, op. 15 n°1* (90.1.) de Vianna da Motta proposée par l'éditeur musical Sasseti & Ca. dans deux éditions différentes :



Exemple n°5 : *Dança de roda, op. 15 n°1* (90.1.), mes. 4 (cotage 1043).



Exemple n°6 : *Dança de roda, op. 15 n°1* (90.1.), mes. 4 (cotage 1104).

Nous avons donc privilégié les éditions présentant le moins d'erreurs. Par souci de précision quant à l'identification des éditions musicales utilisées, et parce qu'il n'a pas toujours été possible d'identifier l'année de publication des œuvres musicales, nous avons décidé d'inclure à la fin des références bibliographiques le cotage²³. Ainsi, nous avons référencé l'édition de la *Dança de roda, op. 15 n°1* (90.1.) de l'éditeur musical Sasseti comme suit : José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Dança de Róda*, Lisbonne, Sasseti & C.a, [1900], Cotage 1043.

État de la recherche

À ce jour, aucun travail de recherche n'a porté sur les problématiques proposées dans cette thèse. Seules deux études s'en rapprochent : la thèse *From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism : The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948), A Practice-Based Study Illustrated Through Recordings and a Commentary*²⁴ du pianiste portugais Luís Pípa, soutenue en 2004 à l'University of Leeds ; la thèse *Виана да Мота : личность, эстетические взгляды, творческая деятельность*²⁵ (*Viana da Mota : personnalité, regards esthétiques, activités créatives*)

²³ « Numéro d'ordre attribué aux planches d'origine et qui figure au bas d'une page de musique imprimée, permettant d'identifier les planches à partir desquelles une édition a été imprimée » selon la définition qu'en donne l'Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques.

²⁴ Luís PÍPA, *From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism : The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948), A Practice-Based Study Illustrated Through Recordings and a Commentary*, thèse, The University of Leeds, 2004.

²⁵ Luís VASCO, *Виана да Мота : личность, эстетические взгляды, творческая деятельность*, thèse, Saint-Petersbourg, Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg, 2012.

de Luís Vasco, soutenue en 2012 au Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Римского-Корсакова (Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg). Cependant, Luís Pipa s'interroge sur sa propre interprétation – d'un point de vue presque exclusivement technique – de sept œuvres pour piano de Vianna da Motta. Il ne cherche pas tant à comprendre le jeu ou l'interprétation pianistique de Vianna da Motta qu'à recenser les différentes possibilités de réalisation technique de certains passages musicaux. Son travail s'articule autour des processus de réflexion qui l'ont conduit aux différentes solutions d'exécution. De son côté, Luís Vasco ne part pas de l'analyse de l'écriture pianistique de Vianna da Motta comme nous nous proposons de le faire mais de l'étude de ses écrits, notamment d'articles de revues rédigés entre 1896 et 1907. Il étudie quelques aspects de l'art pianistique de Vianna da Motta à partir des méthodes d'apprentissage qu'il propose – pour la réalisation du jeu des tierces, des sixtes, des octaves, des accords, des arpèges, des gammes, etc. – et les compare à celles d'autres pédagogues, notamment Heinrich Neuhaus. Il propose par ailleurs des analyses formelles de quelques œuvres de Vianna da Motta mais reste très descriptif pour ce qui concerne leur écriture.

Les ouvrages et travaux scientifiques consacrés à l'étude de l'œuvre de José Vianna da Motta sont assez peu nombreux : douze travaux publiés, parmi lesquels deux biographies comprenant un catalogue²⁶ – auxquelles nous ferons régulièrement référence – et six articles scientifiques portant essentiellement sur sa vie et sa personnalité, ou sur l'étude des influences dans sa *Symphonie « À Pátria »*²⁷. Seule Maria Josefina Andersen s'interroge dans *Viana da Mota interpretando os grandes músicos : estudos de estética musical* sur l'interprétation que fait Vianna da Motta de quelques sonates de Beethoven et de Brahms, de pièces de Liszt, Richard Strauss et Smetana²⁸. Cependant, ce travail ne se propose de rendre compte ni du jeu pianistique de Vianna da Motta, ni de son esthétique à travers son jeu pianistique. En outre, il est élaboré autour de l'interprétation de témoins de l'époque qui rapportent la façon dont Vianna da Motta jouait, tel que Raul de Oliveira Sousa Leal, auteur de *Estudos de crítica psicológica : A « Apassionáta » de Beethoven e Viãna da Móta*, qui décrit l'effet que produit sur lui l'interprétation par Vianna da Motta de la *Sonate n°23, op. 57* de Beethoven²⁹.

Problèmes rencontrés

« Présenter de façon synthétique un panorama de la vie musicale du Portugal du XIX^e siècle est une tâche avec [...] des difficultés spécifiques : les occasions de contact direct avec le répertoire sont pratiquement inexistantes, les éditions musicales accessibles manquent terriblement et la plupart des sources documentaires de base commencent tout

²⁶ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit. ; Maria Helena TRINDADE et Teresa CASCUDO (éd.), *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998.

²⁷ Cf. « 1. Ouvrages et articles sur Vianna da Motta » de la bibliographie.

²⁸ Maria Josefina ANDERSEN, *Viana da Mota interpretando os grandes músicos : estudos de estética musical*, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1937.

²⁹ Raul de OLIVEIRA SOUSA LEAL, *Estudos de crítica psicológica : A « Apassionáta » de Beethoven e Viãna da Móta*, Coimbra, Typographia França Amado, 1909.

juste à être organisées en inventaires (si elles ne sont pas dispersées ou non-identifiées). De ce fait, et tant que les grandes lacunes de notre savoir ne sont pas dépassées, il faut avoir conscience de la nécessité d'une extrême prudence dans la formulation de conclusions, et reconnaître le caractère éminemment provisoire de toute conclusion générale sur la période en question. »³⁰

Écrits en 1991, ces propos du musicologue Paulo Ferreira de Castro décrivent une réalité qui est toujours d'actualité, du moins pour l'œuvre de Vianna da Motta.

Nous avons en effet pour ambition de réunir le plus grand nombre possible d'œuvres pour piano et d'éditions d'interprète de Vianna da Motta. Plus les sources exploitées seraient nombreuses, plus précis seraient nos résultats. Trouver et obtenir ces œuvres n'a pas toujours été simple. À titre d'exemple, ce n'est qu'après plusieurs années de travail que nous avons trouvé un exemplaire du *Capriccio, op. 6 (49.)* publié en 1890 par l'éditeur musical E. W. Fritsch. Cet exemplaire, qui appartenait au fonds Ferruccio Busoni de la *Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv* de la Staatsbibliothek de Berlin, n'apparaissait pas dans les résultats des moteurs de recherche de la bibliothèque, ce qui a rendu sa localisation très difficile. Par ailleurs, sa numérisation, demandée en 2018, nécessitait l'autorisation des héritiers de José Vianna da Motta³¹. En outre, nos recherches initiales sur cette œuvre ont été mal menées à cause d'une erreur que comportait le catalogue réalisé par João de Freitas Branco³², erreur répétée dans celui de Teresa Cascudo, consistant à classer l'œuvre avec le numéro d'opus 5 au lieu du numéro d'opus 6.

Cependant, le plus grand problème rencontré lors de l'élaboration de ce travail de recherche a sans doute été le fait que la plupart des œuvres manuscrites de Vianna da Motta n'avaient jamais été éditées. Ceci posait un problème majeur lorsqu'il s'agissait de mentionner les numéros de mesures des œuvres car dans ses manuscrits, Vianna da Motta ne les indique pas. Les numéroter moi-même n'était pas une solution satisfaisante car la numérotation des mesures d'une œuvre dépend de la façon dont on interprète sa présentation manuscrite. Ainsi, l'utilisation par le compositeur de barres de reprise pour rejouer deux mesures réduit de deux le nombre de mesures que l'œuvre comptabilise si on interprète leur usage comme une facilité d'écriture manuscrite. Seule l'édition de ces œuvres permettait de fixer une interprétation de leur présentation manuscrite et par conséquent de fixer la numérotation des mesures. Comparons, à titre d'exemple, les éditions de Elvira Archer et de João Paulo Santos du *Lied* intitulé *Ländlicher Reigen* de Vianna da Motta³³. L'édition de Elvira

³⁰ « A tarefa de apresentar de forma sintética um panorama da vida musical oitocentista em Portugal reveste-se [...] de dificuldades específicas : as ocasiões de contacto directo com o repertório são praticamente inexistentes, faltam quase por completo edições musicais acessíveis, e a maioria das fontes documentais de base encontram-se ainda numa fase incipiente de inventariação (quando não dispersa ou identificada). Por tudo isso, e enquanto não forem superadas as grandes lacunas do nosso conhecimento, há que ter presente a necessidade de uma extrema prudência na formulação de conclusões, e reconhecer o carácter eminentemente provisório de todas as abordagens globalizantes do período em questão. », Rui VIEIRA NERY et Paulo FERREIRA DE CASTRO, *História da Música*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 113.

³¹ En Allemagne, les œuvres entrent dans le domaine public non pas le jour des soixante-dix ans de la mort mais le 1^{er} janvier de l'année suivante.

³² Cf. João de FREITAS BRANCO, *Viana da Motta : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra, op. cit.*, p. 219 ; Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 68.

³³ Édition de Elvira Archer : José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural

Archer comporte 47 mesures alors que celle de João Paulo Santos en comporte 67. Cette différence procède du fait que, dans son édition, Elvira Archer écrit des barres de reprise entre les mesures 5 et 25 alors que João Paulo Santos réécrit le passage. Le choix éditorial de João Paulo Santos procède probablement d'un souci de commodité de lecture de la partition permettant au pianiste de ne pas avoir à tourner les pages en arrière. Il montre par ailleurs que les choix éditoriaux qui tiennent compte du confort de lecture peuvent avoir des répercussions sur la présentation graphique des œuvres.

Au cours de ce travail de recherche, nous avons donc consacré une partie considérable de notre temps à la révision de trente-huit œuvres pour piano de Vianna da Motta chez l'éditeur musical portugais AvA Musical Editions³⁴. Cependant, même si ce travail préalable s'est révélé important, le manque de moyens pour éditer l'intégralité des œuvres de Vianna da Motta n'ayant jamais été

(Departamento de Musicologia), 1986, p. 114-117 (coll. « Coleção Música Portuguesa »). Édition de João Paulo Santos : José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018, p. 104-108 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

³⁴ José VIANNA DA MOTTA, *A Infância, Polca op. 24 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Amizade, Mazurca para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Amor Filial, Valsa op. 16 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016 ; José VIANNA DA MOTTA, *As Férias, Valsa op. 14 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016 ; José VIANNA DA MOTTA, *Au Bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2015 ; José VIANNA DA MOTTA, *Cinco Rapsódias Portuguesas para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2015 ; José VIANNA DA MOTTA, *Concerto para Piano e Orquestra em lá maior*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Ein Dorffest para piano a 4 mãos*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2020 ; José VIANNA DA MOTTA, *Elegia, op. 45 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42 para piano a 6 mãos*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Fantasiestück, op. 2 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016 ; José VIANNA DA MOTTA, *Gaieté, Galop op. 35 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Gratidão, Valsa para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016 ; José VIANNA DA MOTTA, *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2018 ; José VIANNA DA MOTTA, *Meditação para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2018 ; José VIANNA DA MOTTA, *O Acrobata, Fantasia op. 25 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *O Dia 20 de Maio, Quadrilha de Valsas op. 44 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Pensée Poétique, Rêverie op. 36 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Polaca, op. 37 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Purificação, Polca op. 18 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Rondino, op. 52 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Singela, Polca-mazurca op. 15 para flauta e piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Singela, Polca-mazurca op. 17 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *The Jockey Club, Capricho op. 32 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Três Romances sem palavras, op. 51 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016 ; José VIANNA DA MOTTA, *Um Passeio Militar, Grande Marcha op. 26 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Variações sobre um tema original, op. 47 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019 ; José VIANNA DA MOTTA, *Victória!!, Marcha op. 23 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017 ; José VIANNA DA MOTTA, *Volúvel, Valsa op. 19 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016 ; José VIANNA DA MOTTA, *Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

publiées ne devait pas nous limiter. Pour cette raison, nous avons tout de même tenu à faire référence aux huit œuvres que nous n'avons pas eu le temps d'éditer et de faire publier – *Praia das Conchas*, *Grande quadrilha de contradanças* op. 22 (11.), *A Instrução*, *Hino escolar* op. 27 (16.), *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes*, op. 34 (21.), *Frage und Antwort* (53), *Valsa, s/op.* (54.), *Dramatische Fantasie* (62.), *Valsa-Fantasia* (67.) et *Coro da Tragédia Inês de Castro* (98.) –, ainsi qu'aux cadences que Vianna da Motta a écrites pour le *Concerto en ré mineur K. 466 de Mozart* – portant sur l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » le titre et la référence *Cadences pour les 1^{er} et 3^e mouvements du Concerto en ré mineur K. 466 de Mozart* (61.) –, à la réduction de la partie de l'orchestre pour le piano de *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 – portant le titre et la référence *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 : *Partitura para Coro e Piano* (96.) – et à la transcription pour deux pianos de la version pour piano à quatre mains que Mozart a lui-même réalisée de son Köchel 608 – portant le titre et la référence *Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608 de Mozart transcrite pour deux pianos* (99.) – tout en ayant conscience du fait que la référence aux mesures de ces manuscrits pourrait entraîner des imprécisions, voire des erreurs.

Le travail de révision a fait l'objet de nombreuses difficultés. En premier lieu, plusieurs manuscrits sont extrêmement raturés. Ainsi, le *Rondino*, op. 52 (39.) ne possède pas de fin car les dernières mesures ont été biffées. Pour l'éditer et pouvoir en faire l'analyse formelle, j'ai été contraint de ne pas tenir compte de ce biffage, qui n'empêche pas de lire ce que Vianna da Motta avait écrit, comme on peut l'observer dans l'image suivante correspondant à l'extrait des 10 dernières mesures de la pièce :

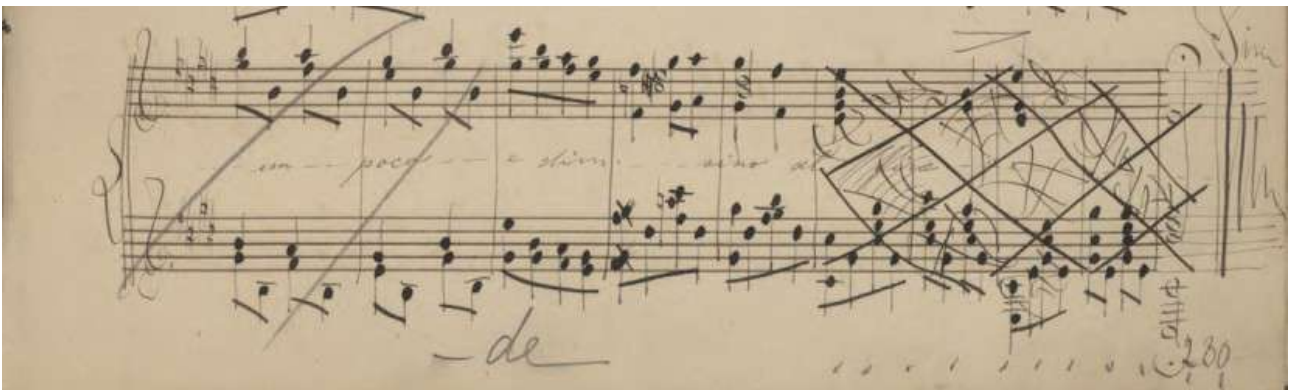


Image n°1 : *Rondino, composto para Piano por José Vianna da Motta, op. 52, p. 7 (280)*³⁵.

De même pour la *Polaca*, op. 37 (24.), dont cinq systèmes, l'équivalent d'une page, ont été barrés. L'édition de ces deux œuvres comporte chacune deux versions, l'une avec les mesures biffées, l'autre sans.

D'autres œuvres manuscrites étaient difficilement déchiffrables, comme le montrent les mesures 55 à 65 de l'*Elegia*, op. 45 (32.) :

³⁵ José VIANNA DA MOTTA, *Rondino, composto para Piano por José Vianna da Motta, op. 52*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1189, 1882, p. 7 (280).



Image n°2 : *Elegia para Piano por José Vianna da Motta, op. 45, p. 2 (232)*³⁶.

Ce passage manuscrit présentait un certain nombre de difficultés. Il fallait d'abord distinguer la signification de chaque trait écrit sur la portée inférieure à partir de l'armure de *do dièse mineur* : trait de suppression de note ; trait de suppression de hampe pour diviser les notes des accords dans différentes voix ; trait d'ajout de hampe d'une nouvelle voix ; trait de ligne supplémentaire. Mais il fallait également interpréter la redondance de l'écriture de la mesure 64 à la main gauche : deux signes *arpeggio* sur les deux accords écrits sur les parties faibles des temps ; mais également deux effets d'*arpeggio* produits par l'écriture de chacune des notes qui compose les accords associés à des triples croches non-mesurées, avec des liaisons de prolongation qui suggèrent le maintien des doigts sur ces notes. D'un point de vue métrique, il faudrait, pour produire le même effet, que chacune des triples croches ait une valeur rythmique de plus en plus petite jusqu'à l'aboutissement de l'accord sur la dernière note. Il semble que Vianna da Motta ait dans un premier temps écrit ce passage avec les symboles *arpeggio* et dans un second temps précisé le rythme non-mesuré de chacune des notes de l'arpège. En effet, dans une première version propre, les hampes des notes de l'*arpeggio* rythmiquement non-mesuré n'auraient pas empiété sur les ligatures des croches, ligatures qui ont été raturées dans un second temps. Bien que l'écriture de la deuxième phase soit constituée de rythmes non-mesurés, il semble que, par ses corrections, Vianna da Motta souhaitait indiquer que les notes des accords arpégés de la main gauche devaient être jouées en homorythmie avec les triples croches de triolets de la main droite (malgré l'absence à la main gauche du chiffre 3 regroupant les triples croches en triolets).

Ainsi, les manuscrits qui avaient subi des modifications ne présentaient pas toujours les corrections nécessaires à leur compréhension. Dans l'exemple des mesures 108 à 110 des

³⁶ José VIANNA DA MOTTA, *Elegia para Piano por José Vianna da Motta, op. 45*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1182, 1881, p. 2 (232).

*Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*³⁷, deux versions sont superposées, l'une correspondant à une écriture fondée sur des triples croches, l'autre correspondant à une écriture fondée sur des doubles croches :

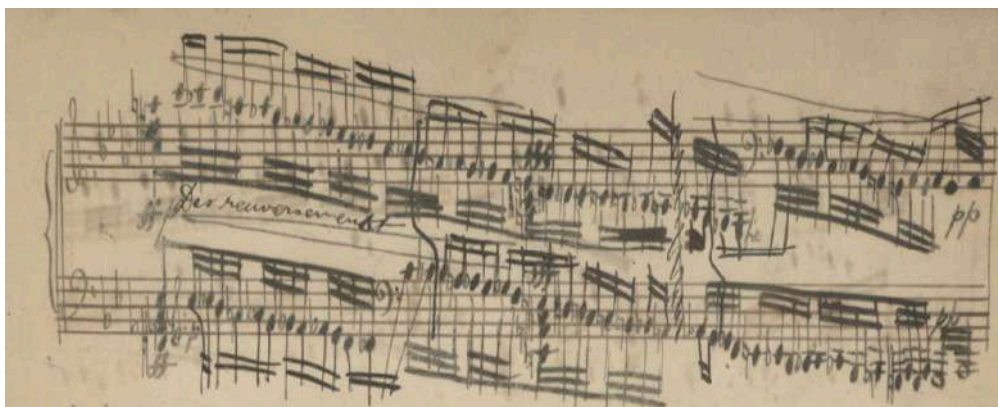


Image n°3 : *Les Inondations de Murcie en 1879, Scène caractéristique composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 28, p. 7 (79)*³⁸.

Il était nécessaire de distinguer la première version de la seconde. L'oubli de Vianna da Motta d'écrire des doubles croches à la fin de la ligne de la portée inférieure, l'ajout de deux barres de mesure écrites en lignes courbes épaisses et le raturage d'une barre de mesure écrite en ligne droite fine nous a permis de les distinguer : la première version était écrite en triples croches, la seconde en doubles croches. Par ailleurs, nous avons mis du temps à comprendre ce que Vianna da Motta entendait par l'indication « Des renversements » écrite au début de la portée, jusqu'à ce que nous réalisions que sa connaissance imparfaite du français à l'âge de onze ans ait pu être à l'origine d'une erreur.

Il a par ailleurs fallu procéder à un travail de reconstitution des œuvres musicales manuscrites. Certains manuscrits nécessitaient un véritable travail de décodage, plusieurs mesures présentant des chiffres renvoyant à des mesures précédentes, comme l'illustrent les mesures 25 à 29 de la *Pensée Poétique, Rêverie op. 36 (23.)* :

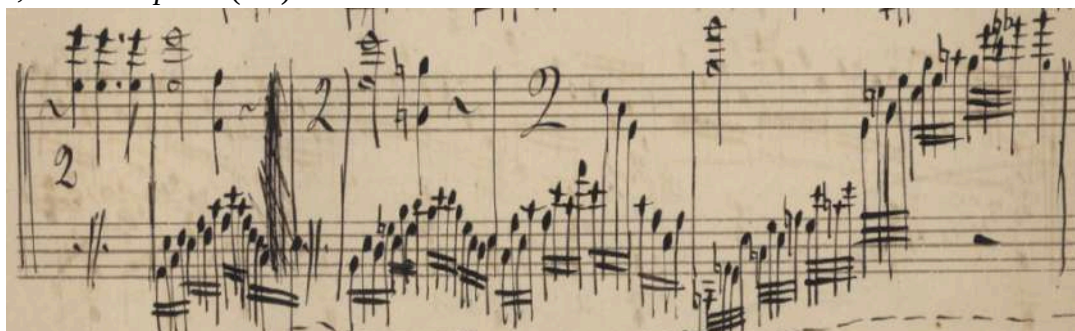


Image n°4 : *Pensée Poétique, Rêverie composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 36, p. 3 (183)*³⁹.

³⁷ Le titre original – *Les Inondations de Murcie en 1879, Scène caractéristique composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 28* – comporte une faute d'orthographe, Vianna da Motta ayant écrit « Inondations » au lieu de « Inondations ».

³⁸ José VIANNA DA MOTTA, *Les Inondations de Murcie en 1879, Scène caractéristique composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 28*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1173, 1879, p. 7 (79).

³⁹ José VIANNA DA MOTTA, *Pensée Poétique, Rêverie composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 36*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1178, 1880, p. 3 (183).

Cette difficulté de lecture s'aggravait dès lors que ces chiffres se multipliaient dans les manuscrits des œuvres de plus grande envergure comme la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1), la deuxième page de son manuscrit mettant en évidence l'impossibilité de lire cette musique sans un travail d'édition préalable.

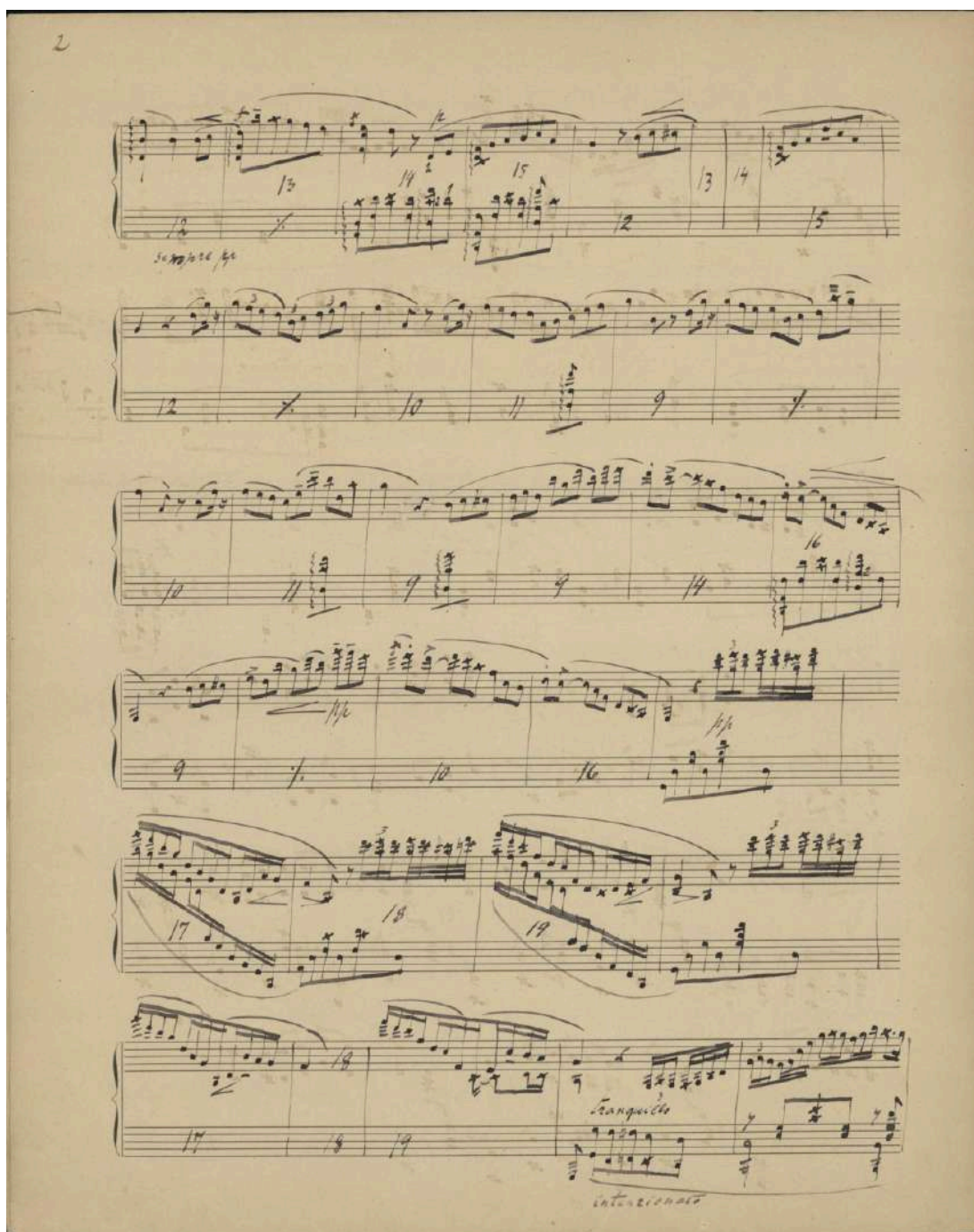


Image n°5 : *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano* par José Vianna da Motta, p. 2⁴⁰.

La récurrence de chiffres pour indiquer la reproduction partielle ou intégrale de mesures écrites précédemment, parfois avec une différence sur un accord arpégé (cf. 12^e, 16^e et 17^e mesures de

⁴⁰ José VIANNA DA MOTTA, *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano* par José Vianna da Motta, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 930, 1891[-1895], p. 2.

l'image précédente) ou sur une note (cf. 31^e mesure de l'image précédente) et la récurrence de signes indiquant la reprise de la mesure précédente – qui comporte parfois seulement un chiffre (cf. 2^e, 10^e, 14^e et 22^e mesures de l'image précédente) – rend le manuscrit impossible à déchiffrer et à analyser en l'état.

Enfin, il manque à certains manuscrits des mesures ou des parties de mesures que peuvent expliquer un oubli ou une erreur du compositeur, ou une dégradation du manuscrit.

Dans l'extrait de la page 26 du manuscrit des *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.), correspondant à la sous-section *b* de la section *B* de la 5^a *Rapsódia Portuguesa* (63.5.), en considérant uniquement le passage suivant la double-barre présentant l'armure de ré majeur.



Image n°6 : *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano* par José Vianna da Motta, extrait de la p. 26⁴¹.

Aux notes *tenuto* de la voix aiguë, Vianna da Motta fait entendre le thème populaire « *S. João* » de Estremoz, thème présenté en *la* majeur par Vianna da Motta dans le manuscrit *Mémoires populaires employées par l'auteur* constitué de deux pages non-numérotées annexées au manuscrit des *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) :

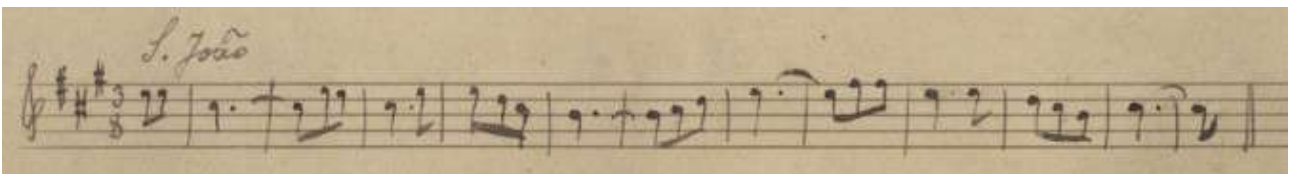
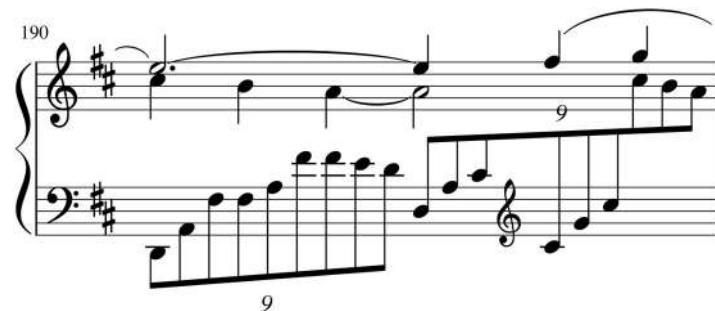


Image n°7 : *Mémoires populaires employées par l'auteur*, extrait de la p. [32]⁴².

⁴¹ *Idem*, p. 26.

⁴² *Idem*, p. [32].

L'analyse de la façon dont Vianna da Motta traite non seulement ce thème populaire dans cette rhapsodie mais l'ensemble des 17 thèmes qu'il emploie dans les *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) permet d'affirmer qu'il manque une mesure entre la 3^e et la 4^e mesure de l'image n°6 (à compter de l'armure de *ré* majeur) correspondant aux 5^e et 6^e mesures du thème ci-dessus (image n°7) présenté en 3/8 (notons qu'il manque une seule mesure puisque le thème présenté en 3/8 dans le manuscrit *Mélobies populaires employées par l'auteur* est travaillé dans ce passage en 6/4). En effet, à l'exception de certains passages où il n'utilise que des fragments des thèmes populaires, soit pour décorer un passage, soit pour annoncer l'arrivée d'un nouveau thème, Vianna da Motta, dans ses *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.), les fait systématiquement entendre dans leur intégralité, en respectant strictement la structure qu'ils ont dans le manuscrit *Mélobies populaires employées par l'auteur*. Aucune raison d'ordre compositionnel ne permet donc d'expliquer l'absence dans ce passage de la partie correspondant à ces deux mesures. Dans notre édition, nous avons ainsi proposé à l'interprète d'insérer entre la 3^e et la 4^e mesure de l'image n°6 (à compter de l'armure de *ré* majeur, mes. 189 et 190 de l'édition) une mesure écrite comme suit :



Exemple n°7 : 5^a Rapsódia Portuguesa, São João (63.5.), mes. 190 (réécriture).

Pour la réécriture de cette mesure, nous avons dû tenir compte des différents aspects de l'écriture musicale qui présidaient à l'organisation du matériel compositionnel du passage. En premier lieu, le maintien de la mélodie dans le registre aigu du passage, de l'accompagnement en nonolets de croches dans le registre grave et des notes de remplissage dans le registre médium. Pour les notes de la mélodie, nous avons tout simplement transposé en *ré* majeur la partie manquante. Pour les notes de l'accompagnement en nonolets de croches, nous avons utilisé celles de la 5^e mesure de l'image n°6 (à compter de l'armure de *ré* majeur) puisque c'est la seule du manuscrit où la première partie de la mesure (correspondant aux trois premiers temps) est écrite sur l'harmonie du premier degré de *ré* majeur et la deuxième partie sur son cinquième degré avec septième, cette harmonisation (I-V⁷) étant la plus adaptée aux notes de la mélodie pour le passage en question et la plus en conformité avec la façon dont Vianna da Motta harmonise globalement les thèmes populaires dans ses rhapsodies (c'est-à-dire, en utilisant autant que possible les harmonies de tonique et de dominante). Pour ce qui est des notes de remplissage, un problème se posait. Si nous décidions de reproduire ce que Vianna da Motta avait fait dans la 2^e et 3^e mesures de l'image n°6 et repris ensuite à la 4^e mesure (à compter de l'armure de *ré* majeur) – c'est-à-dire d'écrire un *la* de la valeur d'une blanche pointée liée à une blanche – un intervalle de quinte juste se formerait entre le *la* du registre médium et le *mi*

de la mélodie ce qui sonnerait creux en comparaison avec la richesse que l'abondance de tierces et sixtes apporte à l'ensemble du passage. Nous avons ainsi décidé de retarder l'arrivée de ce *la* en ne le faisant entendre qu'à partir de la troisième partie du premier temps, cette note faisant office de résolution du *do*(#) attaqué sur le temps – un retard qui trouve sa préparation dans l'avant-dernière note du motif de nonolets de croches de la mesure précédente (malgré la présence d'un *si* entre la préparation et le retard) –, le *si* écrit dans l'intervalle permettant de conduire le retard vers sa résolution (à proprement parler, ce *si* ne peut pas être analysé comme une note de passage puisque la note qui le précède n'est pas une note réelle mais la coloration du premier degré par sa sixte à la 4^e mesure de l'image n°6 (à compter de l'armure de *ré* majeur) nous autorise à faire de même). Cette solution convenait d'abord parce que l'intervalle *do*(#)–*mi* attaqué au premier temps de la mesure participe de la richesse harmonique que les tierces apportent au passage. Mais trois autres raisons fondamentales nous ont conduit à composer cette mesure ainsi, liées au motif *do*(#)–*si*–*la* en noires : ce motif apparaît comme une sorte de réponse ou d'écho aux trois notes précédentes de la mélodie – *la*–*sol*–*fa*(#) –, qui sont également des noires descendant par degrés conjoints ; il crée un mouvement contraire avec les trois notes suivantes qui sont ascendante mais également par degrés conjoints, établissant ainsi une sorte de dialogue musical ; il imite, dans une écriture en augmentation et sur l'harmonie de la dominante, les trois dernières notes du motif de nonolets de croches entendu sur l'harmonie de la tonique – *fa*(#)–*mi*–*ré* – et annonce la configuration de cette fin du motif de nonolets de croches lorsqu'il est entendu sur l'harmonie de dominante.

Notons à ce titre que Vianna da Motta n'a probablement pas oublié de composer cette mesure mais de l'écrire dans son manuscrit. En effet, les manuscrits que nous avons étudiés sont pour l'essentiel des copies de sa main, probablement effectuées à partir de brouillons, pour être conservées au propre ou offertes aux dédicataires. Ses journaux intimes révèlent en effet le travail de copie presque quotidien que Vianna da Motta faisait de ses œuvres. Cette mesure manquante est donc probablement un oubli de transcription, comme d'ailleurs les mesures 247 et 248 de cette même 5^e *Rapsódia Portuguesa* (63.5.), ce dernier oubli ayant été réparé et corrigé dans la dernière page du manuscrit⁴³.

Lors de l'édition des *Variações sobre um tema original, op. 47* (34.), nous avons rencontré un problème lié à l'absence d'une partie de mesure qui semble être fruit non pas d'un oubli mais d'une erreur. Observons l'extrait de la page 2 (244) de son manuscrit, correspondant à la première section et au début de la deuxième section de la variation n°1 de cette pièce, en considérant uniquement le passage à partir de la double-barre (lorsque le compositeur indique *L'istesso tempo*) jusqu'à la barre de reprise écrite à la fin de la première mesure du dernier système.

⁴³ *Idem*, p. 30.



Image n°8 : *Variações sobre um Thema original, compostas por José Vianna da Motta, op. 47,*
 extrait de la p. 2 (244)⁴⁴.

Notons que Vianna da Motta divise en deux, avec une double-barre, la 1^{ère} mesure de l’image n°8 (à compter de la mesure comportant la double-barre). La variation n°1 commence ainsi en anacrouse dans la deuxième partie de cette mesure. À la fin de la 1^{ère} mesure du dernier système, il écrit une barre de reprise indiquant un retour à la deuxième moitié de cette mesure qui a été divisée en deux (bien que les deux points relatifs à l’indication de la répétition aient été oubliés ; bien entendu, la reprise doit se faire au début de la variation n°1 – là où le compositeur indique *L’istesso tempo* et « Var. 1 » – pour respecter la structure du thème de la pièce). La première moitié de la mesure qui suit la barre de reprise, correspondant au début de la deuxième section de la variation n°1, n’a donc jamais été écrite. Dans notre édition, nous nous sommes fondés sur des critères d’ordres structurel et harmonique pour en proposer une réécriture. En ce qui concerne la structure, trois possibilités se présentaient :

1. faire taire la voix supérieure et maintenir active la voix inférieure, comme dans le thème et les variations n°3, 6, 8 et 9 ;
2. faire taire toutes les voix, comme dans les variations n°2, 5, 7 et 13 ;
3. prolonger toutes les voix, comme dans la variation n°12.

Nous avons opté pour la troisième, pour éviter la rupture brutale du motif de triples croches et parce que les raisons de l’oubli de Vianna da Motta – l’utilisation de barres de reprise à la place d’une réécriture intégrale – révèlent que le compositeur ne souhaitait pas de silence dans l’enchaînement

⁴⁴ José VIANNA DA MOTTA, *Variações sobre um Thema original, compostas por José Vianna da Motta, op. 47,* Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1185, 1881, p. 2 (244).

entre le passage et sa reprise. En ce qui concerne l'harmonie, deux possibilités se présentaient :

1. utiliser la fonction de tonique, comme dans le thème et la variation n°3 ;
2. utiliser la fonction de dominante, comme dans les variations n°8, 9, 12 et, d'une certaine manière, la n°6.

Nous avons opté pour la deuxième, pour éviter que l'accord de tonique, en tant que produit de la résolution de l'accord de dominante, ne soit attaqué en même temps que la note *do*. Nous avons ainsi obtenu la mesure comme suit (les notes réécrites en rouge) :



Exemple n°8 : *Variações sobre um tema original*, op. 47 (34.), mes. 28 (réécriture des notes en rouge).

Enfin, lors de l'édition de la *Singela*, *Polca-mazurca* op. 15 (6.) pour piano et flûte traversière, le manuscrit présentait une lacune liée à la perte d'une partie de la feuille de papier. Ci-dessous, l'extrait de la première page du manuscrit :



Image n°9 : *Singela*, *Polca-mazurka* composta para Piano e arranjada para Piano e flauta por José Vianna da Motta, op. 15, extrait de la p. 1 (225)⁴⁵.

⁴⁵ José VIANNA DA MOTTA, *Singela*, *Polca-mazurka* composta para Piano e arranjada para Piano e flauta por José Vianna da Motta, op. 15, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1166, 1878, p. 1 (225).

L'analyse attentive nous permet d'observer qu'à la fin du premier système, Vianna da Motta avait collé un morceau de papier pour cacher ce qu'il avait écrit auparavant et proposer une correction. Ce morceau de papier, qui dépassait du manuscrit, a été plié. Son usage au cours du temps l'a usé jusqu'à ce qu'il se détache de la partie collée à la feuille principale. Vraisemblablement, la partie détachée a été perdue. Cette partie correspond aux deux dernières mesures de l'introduction, aux mesures 7 et 8 de l'édition que nous avons faites de l'œuvre. Nous avons pu reconstituer sans difficulté une partie de ces mesures grâce à l'existence d'une version de cette œuvre pour piano seul : la *Singela, Polca-mazurca op. 17* (8.). Ci-dessous, les mesures 7 et 8 correspondant aux deux dernières mesures de l'introduction :



Exemple n°9 : *Singela, Polca-mazurca op. 17* (8.), mes. 7-8.

Dans la mesure où dans l'introduction de la version pour piano et flûte traversière, la partie de piano ressemble à la version pour piano seul – avec des adaptations liées au jeu en imitation du piano avec la flûte traversière – et que le premier temps de la mesure partiellement déchirée semble indiquer que le piano reproduit la version pour piano solo – du fait que le *mi*[♯] de la portée supérieure du piano est une croche tandis que le *mi*[♯] de la flûte est une noire – nous avons transposé à la partie de piano le passage manquant tel qu'il est présenté dans la version pour piano seul. Dans la mesure où nous n'avons aucun moyen de savoir ce que Vianna da Motta a écrit après le *mi*[♯] noire de la flûte traversière, nous avons composé les deux dernières notes de l'introduction en tenant compte de la simplicité qui caractérise l'écriture de la partie de flûte de cette pièce ainsi que de la simplicité suggérée par le titre « *Singela* ». Nous sommes donc parvenus à la solution suivante (les notes réécrites en rouge) :

Exemple n°10 : *Singela, Polca-mazurca op. 15* (6.), mes. 7-8.

D'une part, l'ensemble de ces difficultés nous ont contraint à investir beaucoup de temps dans la révision des œuvres. D'autre part, le temps passé à étudier les manuscrits nous ont permis de connaître les œuvres en profondeur. La révision et l'édition de ces manuscrits ont donc été fondamentales pour notre connaissance du corpus.

Plan de la thèse

Pour la suite de notre étude, il est important de retenir la distribution des compositions de Vianna da Motta en trois phases créatives auxquelles nous ferons régulièrement référence :

1. la première phase créative comprend les œuvres d'enfance composées entre 1873 et 1882, de la *Primeira inspiração musical* (1.) jusqu'au *Rondino, op. 52* (39.). Cette phase correspond aux études de Vianna da Motta au *Conservatório Real de Lisboa* et comprend pour l'essentiel des pièces de caractère – valse, polka, mazurka ou marche – mais aussi des variations et des fantaisies inspirées de thèmes d'opéras ;
2. la deuxième phase créative comprend les œuvres d'adolescence composées entre 1884 et 1890, de la *Barcarola, op. 1* (40.) à la *Dramatische Fantasie* (62.). Cette phase correspond aux études de Vianna da Motta au Conservatoire Scharwenka. Ces compositions révèlent une influence germanique et un intérêt marqué pour la musique de chambre. Ce sont pour l'essentiel des trios ou quatuors, des œuvres pour piano et orchestre et des *Lieder* ;
3. la troisième phase créative comprend les œuvres de l'âge adulte composées à partir de 1891 avec la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.). Cette phase se caractérise par l'intérêt de Vianna da Motta pour les références culturelles portugaises, sa musique de cette époque pouvant être qualifiée de « nationaliste ».

Dans la mesure où nos réflexions se fondent pour l'essentiel sur l'analyse de l'écriture des compositions de Vianna da Motta, la principale tranche chronologique de notre étude se situe entre 1873 – date de composition de la *Primeira inspiração musical* (1.) – et 1910 – date de composition de la pièce *A luz* (95.) pour piano et chant. Le fait que les œuvres composées après 1910 soient peu nombreuses et très dispersées dans une période longue de 26 ans rend leur étude moins pertinente. Nous pourrions tout de même les convoquer ponctuellement pour nuancer ou corroborer certaines de nos réflexions, notamment sur des aspects techniques liés à l'exécution pianistique. Nous pourrions ainsi considérer que Vianna da Motta a arrêté de composer en 1910. Notons à ce titre que les œuvres inscrites dans le tableau de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » après la pièce *A luz* (95.) de 1910 ne doivent pas toutes être considérées comme des compositions d'une part, et comme ayant été écrites de façon certaine après 1910 d'autre part. L'œuvre *Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano* (96.), pour laquelle les dates 1897-1913 sont indiquées, est ainsi une réduction de la partie d'orchestre d'une œuvre composée en 1897, réduction vraisemblablement réalisée pour les répétitions du chœur pour un concert au *Teatro de São Carlos*⁴⁶.

⁴⁶ Cf. programme du 18 avril 1915 dans José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, 1912-1921 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, 2 vol., Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1912-1921.

La *Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608 de Mozart transcrite pour deux pianos* (99.), pour laquelle est indiquée la date 1922, est une transcription pour deux pianos du Köchel 608 de Mozart que Vianna da Motta avait réalisée pour une tournée de concerts au Brésil avec la pianiste Marie-Antoinette Aussenac, cette transcription ayant vraisemblablement été réalisée pour être jouées avec elle⁴⁷. La pièce *Baile infantil* (103.), sans date, est une pièce dont la date de composition n'a pas pu être identifiée mais qui aura vraisemblablement été composée avant 1910. Ainsi, entre 1914 et 1936 Vianna da Motta n'a vraisemblablement composé que 5 pièces : *Die Spröde* (97.) et *Coro da Tragédia Inês de Castro* (98.) en 1914, *Cantar dos búzios* (100.) en 1929, *Méditation* (101.) en 1933 et *Verdes são as hortas* (102.) en 1936.

On peut néanmoins observer que l'année 1910 coïncide avec l'*Implantação da República Portuguesa* (proclamation de la République portugaise), ce qui pourrait laisser penser que la production de Vianna da Motta serait étroitement liée au régime monarchique. Dès l'âge de 6 ans, Vianna da Motta a en effet bénéficié du mécénat de la famille royale pour ses études – d'abord au *Conservatório Real de Lisboa*, puis au Conservatoire Scharwenka à Berlin. C'est vraisemblablement en signe de remerciement que Vianna da Motta aura dédié de nombreuses œuvres aux membres de la famille royale ou à leurs proches : la comtesse d'Edla s'est vu dédier la pièce *Gratidão, Valsa* (2.), la pièce *As Férias, Valsa op. 14* (5.), la pièce *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50* (36.) et la *5^a Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.) ; sa fille Alice Hensler, la pièce *Pensée Poétique, Rêverie op. 36* (23.) ; l'infante Dom Augusto, la pièce *Um Passeio Militar, Grande Marcha op. 26* (15.) ; le roi Dom Ferdinand II, la pièce *Triumpho e Gloria, Grande Marcha* (3.), la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34* (21.) et la *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48* (35.) ; le roi Dom Carlos, la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) ; la reine Dona Amélia, la *Valsa-Fantasia* (67.) et le roi Dom Luiz I, les *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43* (30.)⁴⁸. Cependant, compte tenu du nombre d'œuvres que Vianna da Motta a composées – 148, si l'on se réfère à l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » et au catalogue réalisé par Teresa Cascudo⁴⁹ –, les 12 compositions qu'il a dédiées aux membres de la famille royale ou à leurs proches ne représentent qu'environ 8% du total. En effet, de nombreuses compositions ont été dédiées à ses amis, des membres de sa famille, des proches ou des musiciens qu'il fréquentait ou avec lesquels il jouait, ce qui nous permet de considérer que chez Vianna da Motta, l'exercice de la composition relevait d'une aspiration artistique et non d'une démarche en rapport avec le régime

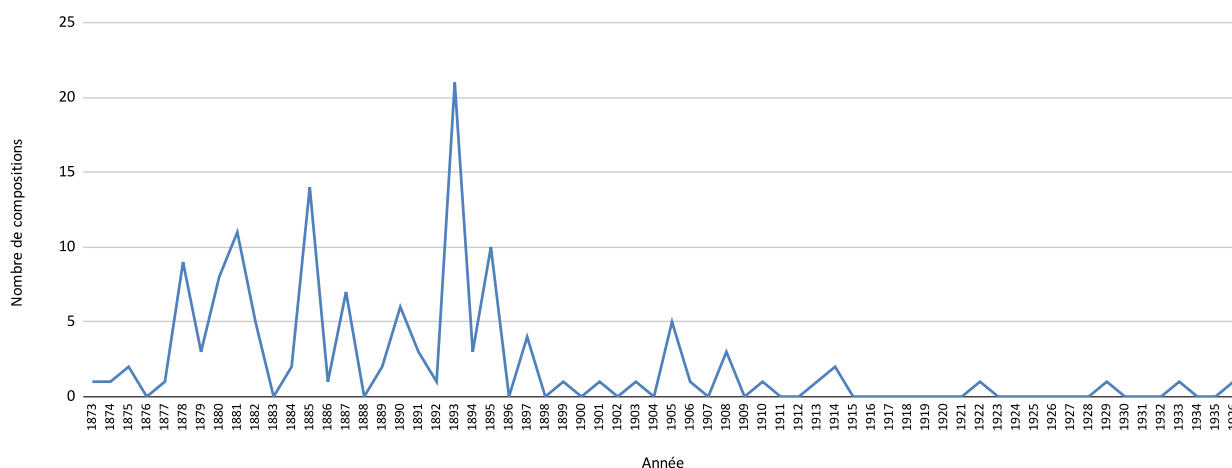
⁴⁷ À la dernière page du manuscrit de la *Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608 de Mozart transcrite pour deux pianos* (99.), Vianna da Motta a écrit : « De 2 a 12 de Abril de 1922 a bordo do "Desna" de Lisboa para o Rio. » (cf. José VIANNA DA MOTTA, *Mozart : Fantasia para um piano a 4 mãos transcrita para 2 pianos a 4 mãos*, Lisbonne vers Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1068, 1922). Cf. programmes de concerts réalisés en 1922 dans José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1922-1931 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1922-1931.

⁴⁸ Selon le catalogue de Teresa Cascudo, la *Dramatische Fantasie* (62.) aurait également été dédiée à la comtesse d'Edla et une œuvre pour orchestre de 1893, intitulée *Marcha portuguesa*, aurait été dédiée au roi Dom Carlos (cf. Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 67.). Nous n'avons cependant pas pu vérifier la dédicace de la première œuvre et n'avons pas retrouvé de manuscrit ou d'édition de la seconde.

⁴⁹ Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 64-71.

monarchique. Différentes sources nous conduisent d'ailleurs à écarter l'idée que Vianna da Motta se serait engagé politiquement, en adhérant à une quelconque philosophie de régime : les lettres où il fait état de son indifférence pour la politique⁵⁰ ; son journal intime où il reconnaît son ignorance en la matière⁵¹ ; le fait que le 7 juin 1919, soit neuf ans après l'*Implantação da República Portuguesa*, Vianna da Motta dirige au *Teatro de São Carlos* de Lisbonne ce que l'Assemblée Nationale Constitutive avait consacré le 19 juin 1911 comme l'hymne national du Portugal, symbole du régime républicain. Ce fait n'est pas sans importance si l'on considère que Luiz de Freitas Branco, qui était un proche de Vianna da Motta, « s'arrangeait toujours pour ne pas se lever quand, au cours d'une manifestation publique, on faisait sonner l'hymne de la république, car il avait engagé sa parole en faveur de la monarchie »⁵².

Il faut par ailleurs noter que la production de Vianna da Motta n'était déjà plus aussi abondante dans les années précédant 1910. Observons le graphique ci-dessous, qui recense le nombre d'œuvres composées chaque année entre 1873 – date de sa première composition – et 1936 – date de sa dernière composition. Ce graphique a été élaboré en tenant compte des œuvres inscrites dans la table de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » ainsi que celles qui sont recensées dans le catalogue de Teresa Cascudo :



Graphique n°1 : Évolution de la fréquence de compositions à l'année chez Vianna da Motta.

L'analyse de ce graphique permet de constater que Vianna da Motta a progressivement cessé de composer, ce qui nous permet d'écarter toute possibilité de lien entre la cessation de la composition et un quelconque événement historique aux implications politiques, qu'il soit lié au régime monarchique ou au régime républicain. Plusieurs musicologues ont d'ailleurs tenté d'avancer des explications au fait que Vianna da Motta, qui a vécu 80 ans, n'ait composé que jusqu'à ses 42 ans environ. Selon Alexandre Delgado :

⁵⁰ Cf. lettre du 9 mai 1887 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 377.

⁵¹ Cf. entrée du 27 juin 1888 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 533.

⁵² Ana TELLES, *Luís de Freitas Branco (1890-1955) : Parcours biographique et esthétique à travers l'œuvre pour piano*, thèse, Université Paris-Sorbonne / Universidade de Évora, 2008, p. 40.

« Vianna da Motta a laissé sa flamme de compositeur s'éteindre en se laissant convaincre qu'il était plutôt un interprète et un intellectuel qu'un créateur. D'un autre côté, son esprit était intrinsèquement lié au XIX^e siècle et il ne s'identifiait pas avec les nouvelles tendances du XX^e siècle. En fait, il a écrit l'essentiel de son œuvre avant ses 30 ans, dans un élan patriotique, pour donner au pays le répertoire qui lui manquait outrancièrement. Après avoir accompli cette mission, il a peu à peu arrêté de composer, comme quelqu'un qui préfère ne rester lié qu'au siècle auquel il s'identifiait »⁵³.

Le témoignage de Frederico de Freitas apporte une réponse plus simple : « interrogé sur la raison pour laquelle il avait abandonné la composition, [Vianna da Motta] répondit un jour : “Le temps ne suffit pas pour autant de travail” »⁵⁴. Nous pouvons ainsi affirmer que la coïncidence entre l'arrêt de la composition vers 1910 et *l'Implantação da República Portuguesa* est purement fortuite. Nous aurions d'ailleurs pu prendre pour borne chronologique non pas *A luz* (95.) de 1910 mais le cycle *Cenas Portuguesas, op. 18* (94.) de 1908, qui est le dernier cycle important dans la production du compositeur. Mais cela n'aurait fait que déplacer le problème, l'année des *Cenas Portuguesas, op. 18* (94.) coïncidant avec le régicide. Enfin, compte tenu des sources et documents que nous avons pu nous procurer au cours de notre travail de recherche, nous n'aurions pas pu proposer de telles hypothèses sans des conjectures, suppositions ou des surinterprétations de ces événements. La seule évidence, concernant les événements historiques et politiques, est l'impact de l'Ultimatum britannique de 1890 dans la création de Vianna da Motta. C'est l'une des raisons pour laquelle nous consacrons un sous-chapitre de cette thèse à l'étude des causes et des conséquences de cet événement névralgique dans la création artistique portugaise⁵⁵, dans une partie consacrée aux répercussions qu'il a eues dans celle de Vianna da Motta : la deuxième partie qui porte sur la musique « nationaliste ».

Cette thèse est construite en trois parties. Dans la première partie nous étudierons le rapport entre l'écriture et le jeu pianistique dans l'œuvre de Vianna da Motta, afin de saisir la façon dont il concevait la réalisation technique et esthétique de passages musicaux. Dans la deuxième partie, nous étudierons son jeu et son esthétique à travers l'analyse des œuvres de la troisième phase créative. Dans la mesure où nous cherchons à identifier les spécificités du jeu pianistique de Vianna da Motta, l'étude des œuvres de cette phase est indispensable. Ce sont en effet les œuvres dites « nationalistes » qui témoignent le mieux de la recherche par Vianna da Motta de techniques et d'expressions musicales propres. Enfin, le fait que cette phase créative ait duré beaucoup plus

⁵³ « Viana da Mota deixou adormecer a sua veia de compositor, deixando-se convencer de que era mais um intérprete e um intelectual do que um criador. Por outro lado, o seu espírito estava intrinsecamente ligado ao século XIX e não se identificava com as novas tendências do século XX. O facto é que escreveu o essencial da sua produção antes de completar 30 anos, num élan patriótico de dar ao país o tipo de repertório que escandalosamente lhe faltava. Cumprida essa missão, foi serenamente deixando de compor, como quem prefere ficar apenas ligado ao século a que sentia pertencer. », Alexandre DELGADO, *A sinfonia em Portugal*, Lisbonne, Caminho da Música, 2002, p. 66.

⁵⁴ « uma vez, interrogado sobre o motivo de ter abandonado a composição, [Vianna da Motta] respondeu: - “O tempo não chega para tanto”. », Frederico de FREITAS, « Viana da Mota, pianista cosmopolita e compositor lusitano », *Panorama – Revista portuguesa de Arte e Turismo*, XXVIII, IV série, Lisbonne, 1968, p. 21.

⁵⁵ Cf. sous-chapitre « 1. Une raison politique : l'Ultimatum Britannique de 1890 ».

longtemps que les deux premières révèle une identification du compositeur à la technique et à l'esthétique qui la caractérisent. Finalement, dans la troisième partie, nous étudierons les influences du répertoire qu'interprétait Vianna da Motta sur sa création personnelle.

Première partie : Écriture et jeu pianistiques

Chapitre I : Considérations sur l'analyse

Dans la mesure où ce travail de recherche porte pour l'essentiel sur la façon dont l'écriture des œuvres pour piano de José Vianna da Motta nous informent sur son jeu pianistique, commencer par expliciter la manière dont nous avons analysé les partitions s'impose. Ce chapitre doit également permettre de situer notre travail dans le champ musicologique.

1. Méthodologie d'analyse

Dans leur article « Beyond the score », David Thomas et Richard Smiragliaas définissent l'œuvre musicale comme une « conception sonore intellectuelle », la représentation sonore de la partition comme « instantiation » (au même titre que la production sonore d'une performance) et la partition comme « instantiation physique »⁵⁶ (au même titre que le disque compact ou la cassette vidéo). Ce n'est pas la partition en tant qu'« instantiation physique » mais sa représentation sonore en tant qu'« instantiation » de l'œuvre musicale comprise comme objet existant indépendamment d'une concrétisation physique que nous nous proposons d'analyser. C'est l'idée avancée par Thomas Carson Mark dans son article « Philosophy of Piano Playing : Reflections on the Concept of Performance » selon lequel « les œuvres musicales peuvent exister (quelle que soit la manière dont elles existent) même si aucune séquence de sons n'a jamais été réalisée »⁵⁷.

Même si la performance peut exister de façon abstraite sous forme d'« instantiation » de l'œuvre musicale, elle n'est pas indépendante de la performance en tant qu'« instantiation physique » si l'on considère comme Thomas Carson Mark que :

« Une performance implique la production d'une séquence de sons instanciant l'œuvre que quelqu'un joue, mais performance et séquence d'instanciation ne sont pas identiques dans la mesure où il peut exister des séquences d'instanciations de sons sans performance. Par exemple, il est facile d'imaginer des trous dans un rouleau de piano mécanique de telle sorte que, lorsque le rouleau est parcouru par un piano mécanique, il en résulte une instance d'une étude de Chopin. Pourtant, il ne doit y avoir aucune performance ; on pourrait calculer où percer les trous sans jamais jouer l'étude. »⁵⁸

⁵⁶ « intellectual sonic conception », « instantiation » et « physical instantiation », David H. THOMAS et Richard P. SMIRAGLIA, « Beyond the Score », *Notes*, Vol. 54, n°3 (Mars 1998), p. 650.

⁵⁷ « Works of music can exist (in whatever way it is that they do exist) even though no actual sequence of sounds has ever given them an instance. », Thomas CARSON MARK, « Philosophy of Piano Playing : Reflections on the Concept of Performance », *Philosophy and Phenomenological Research*, International Phenomenological Society, Vol. 41, n°3 (Mars 1981), p. 300.

⁵⁸ « A performance does involve the production of a sequence of sounds instantiating the work one is performing, but the performance and the instantiating sequence are not the same, since there can be instantiating sequences of sounds where there is no performance. For example, it is easy to imagine punching holes in a player piano roll in

Une « séquence d’instanciation » serait donc une expression plus juste pour définir une performance en tant qu’« instanciation », ce qui permettrait de la distinguer d’une performance en tant qu’« instanciation physique ».

Nous distinguerons donc la représentation sonore de la partition de la production sonore d’une performance. Ainsi, ce travail de recherche ne sera pas une étude en performance dans laquelle l’expérience pianistique personnelle de son auteur serait un objet d’analyse. En effet, si comme l’affirme Julia Kursell, « l’étude des processus de la performance dépend de la possibilité d’enregistrer »⁵⁹, il faut que l’auteur s’enregistre lui-même et analyse son enregistrement, autrement dit, il faut analyser cette « instanciation physique » qu’est la performance enregistrée pour réaliser une analyse performative dans le cadre d’une étude en performance.

La « représentation première de l’œuvre musicale » qu’est la partition⁶⁰ repose sur une notation musicale pouvant délivrer deux types d’informations (du moins en ce qui concerne les partitions pour le piano de la période historique concernée par la présente étude, à savoir le XIX^e siècle) : des informations indicatives et des informations suggestives. Nous définirons successivement chacune d’entre elles.

1.1. Informations indicatives

Tout ce qui est écrit sur la partition relève de l’information indicative. On peut classer les informations indicatives en trois catégories selon leur fonction : organisation, expression, proposition. Les informations indicatives d’organisation portent sur l’organisation des sons (et par extension des silences) et de leur durée dans le temps, autrement dit, sur la relation entre les hauteurs exprimées par les notes musicales et les rapports temporels exprimés par les figures rythmiques (et par extension les ornements, les silences, les liaisons de prolongation, les points de prolongation ou les points d’orgue). Les informations indicatives d’expression portent sur tout ce qui relève de l’expression à donner aux sons, comme les modes de jeu (*staccato*, *legato*, etc.), les nuances (*piano*, *forte*, etc.) et leurs variantes (*crescendo*, *diminuendo*, etc.) ainsi que les *tempi* (*Allegro*, *Vivace*, etc.) et leurs variantes (*accelerando*, *ritardando*, etc.). Les informations indicatives de proposition portent sur tout ce qui relève de la réalisation technique d’un passage à l’instrument, comme les doigtés et leurs variantes (m.g., m.d., etc.)⁶¹.

La séparation des informations indicatives d’organisation et des informations indicatives d’expression peut être rapportée à la séparation de l’écriture et du langage parlé. Dans son article

such a way that when the roll is run through a player piano an instance of a Chopin etude will result. Yet there need be no performance; one could calculate where to punch the holes without ever performing the etude. », *Idem*, p. 301.

⁵⁹ « The study of performance processes depended on the possibility of recording », Julia KURSELL, « Visualizing Piano Playing, 1890-1930 », *Grey Room*, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, n° 43 (2011), p. 67.

⁶⁰ « [...] there are those who seem to confuse the concept of a musical work with its primary paper representation – the score. », David H. THOMAS et Richard P. SMIRAGLIA, « Beyond the Score », *op. cit.*, p. 649.

⁶¹ À ne pas confondre avec des éléments de notation tels que les *ossia* ou les notes écrites dans une police plus petite qui proposent des alternatives au texte musical.

« La baguette magique de l'ethnomusicologue : Repenser la notation et l'analyse de la musique », Udo Will affirme que :

« les écritures modernes ont tout de même réussi à représenter quelques éléments prosodiques du langage parlé au moyen de signes de ponctuation, comme les points d'interrogation ou de suspension etc., qui ne sont pas 'lus', mais indiquent comment lire ce qui est écrit. Lorsqu'on dit que les systèmes d'écriture représentent la parole, ou que les systèmes de notation représentent la musique, on entend par là que ces systèmes créent les catégories qui nous rendent conscients de ces modes d'expression humaine, et nous apprennent à les écouter et à les penser »⁶².

En somme, c'est la ponctuation qui informe sur l'intonation du discours, de la même façon que ce sont les nuances ou les modes de jeu qui informent sur l'expression de la musique (avec cette nuance que nous analyserons plus avant, que si les informations indicatives d'organisation n'informent pas l'expression, elles peuvent néanmoins la suggérer).

Par contre, lorsque l'on compare les catégories d'expression et de proposition, on observe qu'elles ne sont pas figées : les informations indicatives de proposition peuvent être incluses dans la catégorie d'expression selon l'objectif de leur mention. Elles peuvent en effet être comprises comme des propositions du compositeur mais aussi comme des *prescriptions* (au même titre que les notes, les rythmes, les nuances, etc.). Si elles sont comprises comme des *prescriptions*, elles sont susceptibles d'affecter l'expression musicale. Par ailleurs, des contraintes de la notation musicale peuvent conduire à ce qu'une présentation graphique semble fournir des informations indicatives de proposition qui n'en sont pas forcément. Illustrons l'ensemble de ces propos avec la mesure 2 de la pièce *Tuileries* des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski. On peut se demander si la distribution des notes dans le système est pensée en corrélation avec la distribution des notes entre les mains, autrement dit si les notes écrites sur la portée supérieure sont destinées à être jouées par la main droite et si les notes écrites sur la portée inférieure sont destinées à être jouées par la main gauche.



Exemple n°11 : *Tuileries* de Moussorgski, mes. 2⁶³.

Outre le fait que l'enchaînement entre la dernière et la première double croche de chaque temps suppose le déplacement et le placement rapide de la main droite (comprise pour les notes écrites dans la portée supérieure) et eu égard au tempo et au caractère *Allegretto non troppo, capriccioso* de

⁶² Udo WILL, « La baguette magique de l'ethnomusicologue : Repenser la notation et l'analyse de la musique », *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Vol. 12 (1999), p. 16.

⁶³ Modeste MOUSSOROSKI, *Картинки с выставки (Tableaux d'une exposition : Série de dix pièces pour piano)*, éd. Nikolay Rimsky-Korsakov, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918.

la pièce, le jeu non-arpégé des notes écrites sur le dernier temps de la mesure devient peu pianistique pour la seule main droite. Dès lors, le jeu par la main gauche des notes *fa*(#) et *mi*# de la voix intermédiaire simplifie considérablement l'exécution du passage :



Exemple n°12 : *Tuileries* de Moussorgski, mes. 2 (réécriture).

En plus d'éviter les difficultés liées à la réalisation de la main droite, cette distribution ne soulève aucune difficulté particulière pour la main gauche, dont toutes les notes sont suffisamment proches pour que *n'importe quelle main* puisse les jouer, et permet l'équilibre de l'écartement des deux mains. Cependant, écrire les notes *fa*(#) et *mi*# sur la portée inférieure pose un problème de notation graphique, les notes *si* de la main droite restant graphiquement isolées du motif auquel elles appartiennent et la liaison d'expression *legato* pouvant être prise pour une liaison de prolongation.

Cette contradiction montre peut-être que pour Moussorgski, la distribution de notes dans les portées n'impliquait pas leur distribution spécifique entre les mains et que le jeu à la main gauche des notes *fa*(#) et *mi*# était de l'ordre de l'évidence. Mais le compositeur aurait pu clarifier l'exécution de ce passage en l'écrivant comme suit :



Exemple n°13 : *Tuileries* de Moussorgski, mes. 2 (réécriture).

Quoi qu'il en soit, dans la mesure où Moussorgski n'a pas précisé que les notes *fa*(#) et *mi*# devaient être jouées à la main gauche et que nous n'avons aucun moyen de savoir si la distribution de notes dans les portées *prescrivait* leur distribution entre les mains, le jeu de ces notes à la main gauche pourrait être considéré comme un arrangement, compris comme une modification de la signification de la notation graphique visant une autre adaptation du corps à l'instrument. Or, sur la réalisation d'arrangements, deux écoles d'interprétation s'opposent. Claudio Arrau affirme être « absolument contre les arrangements de passages techniquement difficiles »⁶⁴. Il serait intéressant de savoir si Claudio Arrau aurait considéré la distribution des notes par Moussorgski comme *prescriptives* et si les caractéristiques physiologiques de sa main lui auraient permis de jouer à la

⁶⁴ Jean MARTIN, *Jouez avec doigté... deux mains... dix doigts... mais tellement plus : Traité sur les doigtés*, Lyon, Aléas, 2005, p. 30.

seule main droite l'accord du dernier temps de la mesure (comprenant le *mi*♯), sachant que son arpeggiation aurait entraîné une modification du texte musical. Christophe Eschenbach affirme quant à lui être « très prudent en ce qui concerne l'arrangement des passages difficiles, car la tension risque de disparaître »⁶⁵. C'est précisément ce type de réflexion qui nous conduit à affirmer que les informations indicatives de propositions peuvent rejoindre les informations indicatives d'expression. Lorsque Christophe Eschenbach oppose l'arrangement (qui peut être compris comme la modification d'informations indicatives de proposition) à la « tension » (qui peut être comprise comme un aspect de l'expression musicale), il défend l'idée qu'une réalisation – qu'elle soit proposée ou prescrite par le compositeur – peut être en lien étroit avec l'idée musicale que le compositeur souhaite exprimer. Dans ce sens, il se peut en effet que la distribution de notes entre les portées de la mesure 2 de *Tuileries* ait été non le fruit d'une contrainte de la notation musicale mais un choix compositionnel, Moussorgski ayant souhaité créer une tension musicale par le biais d'une difficulté d'exécution pianistique. Cette idée prend tout sa force si l'on pense aux œuvres écrites pour la main gauche seule, tel l'emblématique *Concerto pour la main gauche* de Ravel, dont la distribution des notes entre les deux mains aurait anéanti la « tension » générée par la difficulté du jeu à une main seule. Cette distribution aurait conduit à jouer les notes aiguës de la mélodie non plus exclusivement (ou presque) au pouce de la main gauche mais à différents doigts de la main droite.

À l'inverse, Alfred Brendel défend qu'« il faut éviter la pédanterie qui consiste à considérer comme sacrée la manière dont les notes sont réparties entre les deux mains, ou les doigtés indiqués par le compositeur. Celui-ci ne fait que des propositions »⁶⁶. Nous comprenons que lorsqu'il fait référence à « la manière dont les notes sont réparties entre les deux mains », Alfred Brendel parle de la façon dont les notes sont distribuées entre les portées. Il y a donc selon lui un rapport entre une portée et la main qui joue les notes qu'elle comprend. Cette affirmation n'est évidemment pas transposable à des œuvres dont la composition et l'exécution sont interdépendantes et dans lesquelles l'attribution des notes à des mains est *prescriptive*, telles que le *Concerto pour la main gauche* de Ravel. Il faut également comprendre des propos d'Alfred Brendel que le non respect des propositions du compositeur ne met pas en péril l'expression musicale. Ainsi, bien que ces deux écoles d'interprétation s'opposent sur l'idée de l'arrangement, elles s'accordent sur l'idée d'un rapport entre la distribution des notes entre les portées et la répartition des notes entre les mains. Cependant, pour la première, les informations indicatives de proposition sont des *prescriptions* qui non seulement participent de l'expression mais sont la seule façon de traduire les idées musicales du compositeur, tandis que pour la deuxième, ces informations sont de véritables propositions pouvant être exprimées par plusieurs procédés techniques, éventuellement différents de ceux proposés par le compositeur.

Or, comme déjà précisé, certaines contraintes de notation graphique peuvent avoir des conséquences sur la manière dont les notes sont distribuées entre les portées. Des questions de

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

commodité d'écriture ou de facilité de lecture (destinées à éviter l'ajout de lignes supplémentaires par exemple) peuvent également conduire l'écriture dans un sens qui ne tient pas compte du rapport entre la distribution des notes entre les portées et leur répartition entre les mains. Il n'est donc pas toujours évident de savoir si la façon dont un compositeur distribue les notes entre les portées est une proposition et si elle correspond véritablement à la manière dont il souhaite qu'elles soient distribuées entre les mains. Si l'on considère que l'écriture de la deuxième mesure de la pièce *Tuileries* reflète fidèlement la manière dont Moussorgski envisage la réalisation au piano de ce passage musical, l'information indiquée appartient alors à la catégorie des propositions. Mais elle peut aussi appartenir à la catégorie des expressions si elle est susceptible de créer des contraintes physiques qui participent de l'expression musicale (dans ce cas, toute distribution de notes entre les mains ne correspondant pas à la distribution des notes entre les portées doit être considérée comme un arrangement susceptible d'affecter l'idée musicale du compositeur). Si l'on considère que cette écriture naît d'une contrainte de notation graphique, l'information fournie par cette écriture n'appartient dès lors à aucune catégorie, pas même à la catégorie des propositions (dans ce cas, on ne pourra pas parler d'arrangement si la distribution des notes entre les mains ne correspond pas exactement à la distribution des notes entre les portées). Cette information nous permet de comprendre qu'il existe une contrainte de notation musicale affectant la présentation graphique.

Le fait que l'une des catégories des informations indicatives porte sur l'expression ne signifie pas que ces informations soient nécessaires à l'expression musicale. Un prélude de Bach du *Clavier bien tempéré* ne comporte que des informations indicatives portant sur l'organisation, ce qui n'empêche pas l'expression musicale (les expressions musicales possibles sont d'ailleurs d'autant plus nombreuses que le nombre d'informations indicatives portant sur l'expression sont peu nombreuses). Mais alors comment une écriture uniquement fondée sur des informations indicatives d'organisation peut-elle renvoyer à l'expression ? La réponse à cette question est l'objet du développement suivant.

1.2. Informations suggestives

La partition délivre donc des informations indicatives mais également des informations suggestives (à ne pas confondre avec les informations indicatives de proposition). Les informations suggestives ne sont pas indiquées mais suggérées et peuvent être délivrées à travers tous les types d'informations indicatives que nous avons recensées : de l'écriture des notes et des rythmes de la catégorie « organisation » aux doigtés et distribution de notes dans les portées de la catégorie « proposition » en passant par les modes de jeu et nuances de la catégorie « expression ». Les informations suggestives naissent à l'intersection de la notation musicale et de la tradition d'interprétation et sont présentes dès lors qu'intervient une écriture que l'on peut qualifier de pianistique en ce qu'elle tient compte de l'ergonomie et considère l'œuvre musicale en corrélation

avec ses « instanciations », autrement dit, en ce que la composition de l'œuvre musicale a été accompagnée d'une réflexion sur sa réalisation. On peut rapprocher les informations suggestives d'une partition aux propos de Udo Will selon lequel :

« Dès son origine, l'écriture, même alphabétique, n'a jamais été une tentative de fournir une représentation complète de la langue parlée. Comme Havelock (1982) l'a montré, Eschyle et Pindare voient dans l'écriture un aide-mémoire qui permet de retenir des énoncés oraux. Cette idée a persisté tout au long du Moyen Âge, et les écrits ont été conçus et traités comme des aide-mémoire et non pas en tant que représentations. Jamais toutes les nuances, perceptibles oralement, n'ont eu besoin d'apparaître dans l'écrit. Le facteur décisif dans l'élaboration de l'écriture n'est pas le modèle verbal. Comme pour l'écriture musicale, des éléments importants du langage parlé manquent souvent dans la forme écrite »⁶⁷.

En somme, de la même façon que l'écriture alphabétique ne traduit pas toutes les subtilités de la langue parlée et que ce n'est pas nécessaire pour qu'un lecteur la produise cognitivement ou l'exprime oralement, l'écriture musicale (comprise comme la somme des informations indicatives) ne précise toutes les subtilités ni de la « conception sonore intellectuelle » qu'est l'œuvre musicale ni de ses « instanciations » que sont la représentation sonore de la partition et la partition en tant qu'objet physique (c'est d'ailleurs justement ce manque de précision qui laisse de la place à l'interprétation). En effet, une partie de l'information qui nous permet de lire un texte écrit ou un texte musical leur sont externes : les pratiques, la tradition, la culture, les manières de faire d'une époque. Dans les deux cas, une « représentation complète », pour reprendre les termes de Udo Will, serait probablement utopique mais transformerait surtout la fonction de l'écriture. Faisons un exercice d'abstraction à partir de l'exemple de l'écriture musicale. Même si au cours de l'histoire de la musique occidentale, on observe une tendance à charger la partition musicale de plus en plus d'informations indicatives d'expression – sans compter les exceptions telles que la musique minimaliste au XX^e siècle par exemple –, elle n'a jamais pu traduire tous les aspects de l'œuvre musicale en tant que « conception sonore intellectuelle », laquelle impliquerait une réduction de plus en plus grande de l'espace laissé à l'interprétation. En effet, une « représentation complète » transformerait la fonction de l'écriture puisqu'elle finirait par anéantir la dimension d'interprétation ouvrant la place à l'expression unique et universelle de l'œuvre musicale.

S'il est évident que les informations indicatives comportent un degré relativement élevé d'objectivité – à l'exception des contraintes de notation graphique qui peuvent conduire la partition musicale à fournir de *fausses* informations, comme nous avons vu avec l'exemple de la mesure 2 des *Tuileries* de Moussorgski –, ce n'est pas toujours le cas pour les informations suggestives, ce que met en évidence le passage à la main droite des mesures 2 à 3 de l'édition *princeps* de la *Sonate op. 31 n°2* de Ludwig van Beethoven, composée entre 1801 et 1802 :

⁶⁷ Udo WILL, « La baguette magique de l'ethnomusicologue : Repenser la notation et l'analyse de la musique », *op. cit.*, p. 15.



Exemple n°14 : Sonate op. 31 n°2 de Beethoven, mes. 2-3⁶⁸.

Dans l'édition *princeps*, Beethoven n'indique aucun doigté. Cependant, l'écriture en croches groupées deux par deux par une liaison d'expression *legato*, où la deuxième note de chaque groupe est répétée sur le temps fort du groupe suivant, suggère des doigtés et des gestes corporels précis : le troisième doigt sur la première note de chaque groupe de deux croches, le poignet légèrement fléchi vers le bas ; le deuxième doigt sur la seconde note de chaque groupe de deux croches, le poignet légèrement fléchi vers le haut. Ainsi :



Exemple n°15 : Sonate op. 31 n°2 de Beethoven, mes. 2-3 (doigté).

Ce doigté et ce geste pianistique facilitent le jeu des notes répétées qui sont ainsi jouées à des doigts différents (le deuxième doigt puis le troisième), simplifient l'exécution de la césure imposée par les liaisons d'expression *legato* (du fait de la contrainte du changement de doigt) et permettent de maintenir un seul et même rapport de la main au clavier tout au long du passage : les mêmes doigts (avec leurs poids et leurs longueurs respectifs) effectuant un seul et même geste à quatre reprises.

Parmi les éditions que nous avons pu consulter et qui proposent des doigtés, nous en avons recensé plusieurs qui proposent ces doigtés : celle de Sigmund Lebert et Immanuel Faisst (1876)⁶⁹, celle de Frederic Lamond (ca. 1918)⁷⁰, celle d'Alfredo Casella (1919)⁷¹, celle de Max Pauer et Carl Adolf Martienssen (ca. 1920)⁷², celle d'Artur Schnabel (ca. 1949)⁷³ et celle de Vianna da Motta⁷⁴.

⁶⁸ Ludwig van BEETHOVEN, *Trois Sonates pour le Piano-forte Composées par Louis van Beethoven : Œuvre 31 Liv II*, Bonn, N. Simrock, [1802].

⁶⁹ Ludwig van BEETHOVEN, *New and carefully revised Stuttgart edition of Beethoven's Sonatas: Sonatas No. 1 to 18 (From op. 2 to 49). Three Sonatas. (Op.31, N°2)*, éd. Sigmund Lebert et Immanuel Faisst, Boston, Oliver Ditson & Co., 1876.

⁷⁰ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate op. 31, N° 2*, éd. Frederic Lamond, Berlin, Ullstein, [ca. 1918].

⁷¹ À l'exception de la dernière note qu'il propose de jouer avec le pouce pour faciliter le déplacement qui suit. Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate per pianoforte di L. van Beethoven. Nuova edizione critica, riveduta e corretta da Alfredo Casella. Tre Sonate: Op.31. N.2.*, éd. Alfredo Casella, Milan, G. Ricordi & C., 1919.

⁷² À l'exception de la dernière note qu'ils proposent de jouer avec le pouce pour faciliter le déplacement qui suit. Ludwig van BEETHOVEN, *Sonaten für Klavier zu zwei Händen, Bd.2. op. 31 Nr. 2*, éd. Max Pauer et Carl Adolf Martienssen, Leipzig, C.F. Peters, [ca. 1920].

⁷³ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata N. 17: op. 31 N. 2*, éd. Artur Schnabel, Milan, Curci, [ca. 1949].

⁷⁴ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata op. 31 n°2 em Ré menor Para piano Interpretada por J. Vianna da Motta*, éd. José

Notons à ce titre que, selon un récit de Theodor Pfeiffer au sujet des *Variations en do mineur WoO 80* de Beethoven, Bülow aurait affirmé lors d'un cours : « Pour deux mêmes notes, changez toujours de doigt si l'une est sur l'arsis et l'autre sur la thésis »⁷⁵. Compte tenu de la propension de Vianna da Motta à s'identifier à Bülow⁷⁶, il est probable que cette façon de réaliser le jeu de deux mêmes notes consécutives au piano fasse partie de ce que Fernando Lopes-Graça entend par « tradition pianistique » lorsqu'il se réfère à Vianna da Motta comme « l'un des derniers héritier de la grande tradition pianistique du XIX^e siècle, tradition de Liszt et de Bülow, dont il a été le disciple »⁷⁷. Nous n'avons recensé que deux éditions qui proposent des doigtés très différents : celle de Heinrich Schenker (1918-21)⁷⁸ et celle qui a été publiée chez l'éditeur Johann André (ca. 1809)⁷⁹. Il existe ainsi une tendance significative en faveur du doigté que nous avons proposé, tendance qui montre peut-être qu'il existe un rapport entre son écriture et la façon de la réaliser au piano ancré dans les pratiques, du moins entre 1876 et 1949. Cependant, les doigtés proposés dans l'édition Johann André, qui date probablement de 1809, témoigne peut-être d'une pratique d'interprétation antérieure, dans laquelle l'indication du cinquième doigt sur les notes *la* suggère que le passage doit être exécuté en utilisant les cinq doigts de la main droite : 5-4, 4-3, 3-2, 2-1, 5-4, etc. :



Exemple n°16 : *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven, mes. 2-3 (doigtés de l'édition de Johann André).

Cette édition étant la plus ancienne que nous ayons trouvée (à part l'édition *princeps*), elle pourrait être révélatrice d'une façon de jouer plus répandue au début du XIX^e siècle, peut-être même de la façon dont Beethoven concevait l'exécution de ce passage musical. Dans ce sens, et au regard des propositions de doigtés de la majorité des éditions postérieures que nous avons pu nous procurer, nous pourrions avancer l'hypothèse d'une évolution des pratiques d'interprétation au cours du temps.

Cette réflexion nous conduit à la question des pratiques d'interprétation de chaque époque. Évidemment, si on cherche à comprendre l'œuvre musicale en corrélation avec ses « instanciations », la réflexion sur le rapport entre écriture et doigté ou geste pianistique doit tenir

Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca, [192-], Cotage 1292.

⁷⁵ « For two notes that are the same, always change fingers if one note is in arsis and the other is in thesis », José VIANNA DA MOTTA, *The piano Master Classes of Hans von Bülow : two participants accounts*, op. cit., p. 43.

⁷⁶ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaíos, Críticas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1941, p. XXV (préface), XXX (préface) et 75.

⁷⁷ « um dos últimos herdeiros da grande tradição pianística do século XIX, a tradição de Liszt, de Bülow, dos quais foi discípulo », Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Motta : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, Lisbonne, Sá da Costa, 1949, p. 39.

⁷⁸ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate. op. 31. N°2.*, éd. Heinrich Schenker, Vienne, Universal Edition, 1918-21.

⁷⁹ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonaten für Pianoforte allein componirt von L. van Beethoven. op. 31, N° 2.*, Offenbach-sur-le-Main, Joh. André, [ca. 1809].

compte des pratiques d'interprétation de l'époque de la composition. Ainsi, pour comprendre comment Beethoven a conçu la réalisation de ce passage au piano, il faut nous appuyer sur les pratiques d'interprétation que l'écriture pianistique suggère à son époque. Par contre, pour comprendre comment Vianna da Motta l'aurait réalisé (en supposant qu'il n'ait pas précisé les doigtés dans son édition), nous aurions dû nous appuyer sur les pratiques d'interprétation qu'elle suggérait à l'époque de Vianna da Motta, voire étudier ses doigtés et ses manières de faire personnelles par l'analyse de passages semblables (dans ses éditions musicales ou dans les éditions et manuscrits de ses compositions par exemple) ou l'analyse de ses écrits sur le sujet.

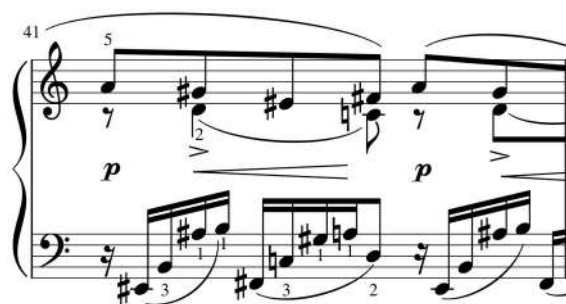
Il y a cependant des passages où l'écriture pianistique révèle indéniablement une façon de faire transversale à toutes les époques, dispensant d'argumentaires tels que celui que nous avons élaboré autour des mesures 2 et 3 de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven. Prenons l'exemple de la mesure 103 de l'*Allegro maestoso* de la *Sonate n°3, op. 5* de Johann Brahms pour illustrer notre propos.



Exemple n°17 : *Sonate n°3, op. 5* de Brahms, mes. 107⁸⁰.

L'écriture du *do* de la mélodie du plan sonore central sur la portée inférieure et le signe *arpeggio* indiquent que Brahms envisageait que cette note soit jouée à la main gauche. Étant donné la distance avec les accords de la main droite, il ne peut qu'être joué à la main gauche. Le grand écart entre la basse *sol*[♮] et le *do* suggère que le *sol*[♮] doit être joué au cinquième doigt et le *do* au pouce, surtout si l'on considère comme pianistique le fait de limiter autant que possible la distance des déplacements. On pourrait nous opposer que Brahms aurait très bien pu jouer le *sol*[♮] au pouce pour obtenir un son plus rond et plus riche et le *do* au deuxième doigt pour obtenir un toucher traduisant une autre expression mélodique, sans tenir compte de la distance des déplacements. Ce ne serait pas impossible mais hautement improbable. Il s'agirait d'une façon de faire tellement exceptionnelle que des précisions sur la partition s'imposeraient. L'exception conduit naturellement les compositeurs à préciser un type de jeu sur la partition, comme le fait par exemple Vianna da Motta à la mesure 41 de son œuvre *Méditation* (101.) composée en 1933. Dans cette œuvre, le compositeur indique le pouce pour l'enchaînement à la main gauche entre le *la*[♯] et le *si* ainsi que pour l'enchaînement entre le *sol*[♯] et le *la* :

⁸⁰ Johann BRAHMS, *Sonate von Brahms. op. 5.*, Leipzig, Bartholf Senff, [1854].



Exemple n°18 : *Méditation* (101.), mes. 41.

C'est parce qu'il est pianistiquement difficile d'obtenir un *legato* digital⁸¹ entre deux notes jouées successivement au pouce de la même main que ce type de jeu est relativement rare (à toutes les époques). On ne l'utilise quasiment que dans le jeu de deux notes chromatiques dont la première correspond à une touche noire du piano et la deuxième à une touche blanche, leur position sur le clavier (côte à côte et la première surélevée par rapport à la deuxième) permettant de faire glisser le pouce entre les touches.

L'exemple de la mesure 142 de l'*Allegro moderato* de la *Sonate n°6, op. 82* de Sergueï Prokofiev est lui aussi intéressant pour illustrer notre propos. Sur un agrégat de quatre notes dans le registre grave du piano, Prokofiev écrit « *col pugno* » (avec le poing)⁸² :



Exemple n°19 : *Sonate n°6, op. 82* de Prokofiev, mes. 142.

Malgré le développement de nouveaux modes de jeu instrumentaux dans la première moitié du XX^e siècle, en partie lié aux recherches de nouveaux timbres et effets sonores, la précision de l'indication « *col pugno* » est essentielle pour qu'un pianiste comprenne l'idée musicale de Prokofiev : le jeu d'un agrégat qui, selon le témoignage de son élève Boris Volsky, devait « effrayer les grand-mères »⁸³. La preuve en est que, lorsqu'il joua la sonate devant Prokofiev, il utilisa ses doigts pour jouer l'agrégat, façon de faire plus en conformité avec la pratique instrumentale de l'époque et ne permettant pas de produire le même effet.

⁸¹ Nous entendons par *legato* digital le jeu pianistique consistant à jouer un passage musical *legato* sans nécessairement utiliser la pédale forte.

⁸² Serge PROKOFIEFF, *Sonatas for piano : Volume two. 6 – 9. n°6, op. 82*, éd. Peter Donohoe, Amersham, Boosey & Hawkes, 1985. Toutes les éditions ne présentent pas cette indication. On sait pourtant, à travers le témoignage de son élève Boris Volsky, que Prokofiev souhaitait en effet que l'agrégat soit joué avec le poing. Cf. Boris BERMAN, *Prokofiev's Piano Sonatas : A Guide for the Listener and the Performer*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 133.

⁸³ « to intimidate grandmothers », *Ibidem*.

Si seules les manières de faire à caractère exceptionnel nécessitent d'être indiquées sur la partition, on doit considérer qu'une écriture qui n'en comporte pas est susceptible de suggérer une manière de faire. Pour que notre étude soit la plus objective possible, nous privilégierons l'analyse de passages où l'écriture suggère indéniablement une manière de faire. Lorsque nous analyserons l'écriture des compositions de Vianna da Motta, nous prendrons en considération ce qu'elle suggère de son art pianistique. Lorsque nous analyserons l'écriture pianistique d'œuvres interprétées par Vianna da Motta, nous prendrons en considération ce que cette écriture pouvait suggérer à l'époque de l'interprète et non pas à l'époque du compositeur. En effet, les divergences entre les façons de faire de Vianna da Motta et celles du passé ne sont pas au cœur de notre étude même si nous pourrions les aborder ponctuellement.

2. Analyse des partitions de Vianna da Motta

Pour étudier le jeu de Vianna da Motta en nous appuyant sur l'écriture pianistique de ses partitions, il faut d'abord montrer qu'il ne composait pas ses œuvres indépendamment de cette « séquence d'instanciation » qu'était sa propre performance, autrement dit qu'il ne composait que ce qu'il était capable de jouer. Le répertoire des programmes de ses concerts que nous avons recensés dans l'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » montre que sur les 97 œuvres de notre corpus – recensées dans l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » –, à l'exclusion de celles dans lesquelles il n'y a pas de véritable travail de composition comme les transcriptions et les réductions d'orchestre⁸⁴ et en considérant les cycles comme une seule œuvre, 36 ont été jouées au moins une fois : 4 parmi les 39 œuvres de la première phase créative⁸⁵, soit environ 10% ; 8 parmi les 23 œuvres de la deuxième phase créative⁸⁶, soit environ 35% ; 24 parmi les 35 œuvres de la troisième phase créative⁸⁷, soit environ 68%. Le faible pourcentage d'œuvres de la première phase créative jouées en concert tient en partie au fait que les programmes de concerts que nous avons pu recenser ont eu lieu entre 1881 et 1946 alors que Vianna da Motta a commencé à composer dès 1873. Seuls deux concerts recensés ont eu lieu lors de la première phase créative : l'un en 1881, l'autre en 1882. On comprend que la présentation d'œuvres nouvelles se soit imposée comme une nécessité pour un pianiste adolescent, non seulement pour des raisons relatives à la construction d'un début de carrière mais aussi du fait de progrès techniques dans le domaine de la composition. Ainsi, il est compréhensible que dans les premières années qui suivent 1884, année de son départ à Berlin et qui délimite la première de la deuxième phase créative, Vianna da Motta se soit davantage dédié à la présentation en public de ses œuvres post-

⁸⁴ Les œuvres exclues du comptage : *Zwei Menuette* (65.), *Huit Prières*, op. 64 (88.), *Benedictus*, op. 54 (89.), *Neuf Préludes*, op. 66 (93.), *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 : *Partitura para Coro e Piano* (96.), *Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608* (99.).

⁸⁵ Se reporter aux pièces 1. à 39. de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta ».

⁸⁶ Se reporter aux pièces 36. à 62. de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta ».

⁸⁷ Se reporter aux pièces 63. à 103. de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta ».

1884, ce qui explique l'absence des compositions de la première phase créative du répertoire de ses concerts. Ceci ne signifie pourtant pas qu'il ne jouait pas ces œuvres dans le cadre privé. Le 15 mars 1885, il écrit ainsi dans son journal intime : « J'ai dîné chez M. et j'ai ensuite joué quelques compositions d'enfance »⁸⁸, faisant référence à des œuvres composés avant 1882. Quatorze jours plus tard : « Après le dîner, j'ai joué "Les Inondations" »⁸⁹, faisant référence aux *Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.). Le 26 juillet 1885 : « À 3h, j'ai été réveillé par une fanfare qui jouait devant nos fenêtres. Le soleil brillait déjà magnifiquement. Quand les cinq bohémiens ont commencé à jouer une valse, je leur ai joué en contrepartie ma valse d'enfance : ils sont partis. Ma famille a trouvé cela indélicat de ma part »⁹⁰. Et même cinq ans plus tard : « Je suis venu à Berlin avec Anna et Trude. Je leur ai joué des compositions de mon enfance »⁹¹. Mais si son journal intime – d'où sont tirées les précédentes citations – ne montre pas que Vianna da Motta jouait ses pièces de la première phase créative durant la période dite d'enfance, c'est aussi parce qu'il ne commence qu'en 1883 (il n'existe pas, à notre connaissance, de journaux intimes antérieurs).

Même si les programmes recensés comprennent toutes les années relatives à la deuxième phase créative, le pourcentage d'œuvre de cette période que Vianna da Motta a jouées (35%), bien que significatif, reste tout de même loin de celui des œuvres de la troisième phase créative (68%). Cette différence s'explique en partie par le nombre moyen de concerts par an de la période correspondant aux deux dernières phases créatives. En effet, entre 1884 et 1890, période correspondant à sa deuxième phase créative, Vianna da Motta a fait 105 concerts, soit une moyenne de 15 concerts par an, tandis qu'entre 1891 et 1936, période correspondant à sa troisième phase créative, il en a fait 1012, soit une moyenne de 22 concerts par an.

Dans la mesure où le répertoire des programmes de concerts ne comprend pas toutes les compositions de Vianna da Motta, nous ne pouvons pas affirmer qu'il jouait toutes ses œuvres. Cependant, la place qu'elles occupent dans son répertoire et le fait que nous n'ayons trouvé aucune trace de commande – indiquant qu'il aurait pu composer pour quelqu'un d'autre – nous permet d'affirmer qu'il écrivait des œuvres avant tout pour les jouer, bien que d'autres pianistes aient pu les interpréter (comme ses élèves ou les élèves d'autres professeurs de ce qu'on appelait alors le *Conservatório Nacional de Lisboa*⁹²). Par ailleurs, la lecture de son journal intime et de sa

⁸⁸ « Ceei em casa da M. e depois toquei algumas composições de criança », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 183.

⁸⁹ « Depois da ceia toquei «Les Inondations». », *Idem*, p. 188.

⁹⁰ « Às 3h fui acordado por uma fanfarra que foi tocada em frente às nossas janelas. O sol já brilhava magnífico. Quando os cinco boémios ainda começaram a tocar uma valsa, toquei-lhes em contrapartida a minha valsa da infância: foram-se embora. A minha família achou indelicado da minha parte », *Idem*, p. 256.

⁹¹ « Vim com a Anna e com a Trude para Berlim. Toquei-lhes composições da minha infância », *Idem*, p. 742. Dans la note de bas de page, il indique qu'il s'agit de la suite pour piano à quatre mains *Erinnerungen*, op. 7 (51.). Il semble pourtant que ce soit une erreur, rien ne permettant d'affirmer qu'il s'agit de cette œuvre même si Anna et Trude – que l'on suppose être Anna Troll et Gertrude Troll – sont les dédicataires de cette œuvre.

⁹² Les programmes des auditions du *Conservatório Nacional de Lisboa* ont été trouvés dans le fonds Vianna da Motta. Cf. les programmes du 16 mai 1932, 10 décembre 1932, 16 mai 1933 ou 27 mai 1935 dans José VIANNA DA MOTTA, *Programas Conservatório 1932-1935 & Programas póstumos (V.M.) (Concurso VM)*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1932-1998.

correspondance nous permet d'observer que plusieurs de ses œuvres n'apparaissant pas dans ses programmes de concerts ont été interprétées dans un cadre privé. Ainsi, son *Concerto para piano e orchestra em Lá maior* (55.) a été joué par Vianna da Motta avec l'orchestre du Conservatoire Scharwenka⁹³. Son *Trio em si menor* (58.) qui n'apparaît pas non plus dans ses programmes de concerts a quant à lui été interprété au moins deux fois, l'une le 13 octobre 1889 avec Carl Haliř et (peut-être) Arthur Rösel, la deuxième fois le 18 novembre 1889 avec Adalbert Gülzow et (peut-être) Gotthold Böttcher⁹⁴. Par ailleurs, les œuvres pour piano à quatre mains ne se prêtent pas aussi bien aux concerts qu'au cadre privé de la famille ou semi-privé de la sociabilité mondaine, ce qui expliquerait l'absence des cycles pour piano à quatre mains *Erinnerungen, op. 7* (51.) et *Ein Dorffest* (52.) de son répertoire de concerts.

Eu égard à la récurrence de l'interprétation de ses œuvres en concert, à son habitude de les présenter dans le cadre privé et à l'absence de commandes, nous pouvons provisoirement admettre que Vianna da Motta ne composait que ce qu'il était capable de jouer. Ce qui ne signifie pas que son écriture révèle tous les aspects de son jeu pianistique. En théorie, l'écriture la plus à même de nous informer sur son jeu pianistique est celle des pièces qu'il interprétait, qui sont beaucoup plus nombreuses (1863 si l'on considère les œuvres recensées dans l'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » à rapporter aux 97 recensées dans l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta »⁹⁵), plus variées en styles, en formes et en écritures pianistiques. Cependant, il aurait fallu qu'elles soient déraisonnablement annotées par l'interprète pour nous informer davantage que ses compositions. Autrement, l'analyse de l'écriture de ces partitions nous révélerait non le jeu de Vianna da Motta mais celui de leurs compositeurs. Nous avons tout de même inclus dans notre étude les éditions musicales de Vianna da Motta, en particulier celles de Liszt, Beethoven, Chopin, Czerny et Schumann ; des annotations dans quelques partitions de son fonds ont également été prises en compte, notamment pour l'édition de certaines œuvres comme la *Méditation* (101.) dont deux exemplaires de l'édition de décembre 1933 par le Comércio do Porto Ilustrado⁹⁶ comprenaient de nombreuses modifications au texte⁹⁷).

Ainsi, nous étudierons dans un premier temps les limitations physiques qui ont pu contraindre l'écriture pianistique de Vianna da Motta. Cette étude permettra de montrer que les œuvres que Vianna da Motta composait lui étaient destinées. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur les contraintes compositionnelles ayant pu limiter l'expression de ses capacités pianistiques. Cette analyse s'appuiera notamment sur les œuvres d'enfance, particulièrement adaptées pour illustrer ce rapport de cause à effet entre contraintes compositionnelles et limitation de l'expression des capacités pianistiques.

⁹³ Cf. entrée du 12 octobre 1889 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 663.

⁹⁴ Cf. entrées du 13 octobre 1889 et du 18 novembre 1889 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 663 et 672.

⁹⁵ En référence à la réflexion menée en amont et dont nous avons exclu les transcriptions et réductions d'orchestre.

⁹⁶ Ces exemplaires font partie du fonds de Vianna da Motta de la *Biblioteca Nacional de Portugal*.

⁹⁷ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Meditação para piano*, op. cit., p. II (préface).

2.1. Limitations physiques

Il convient tout d'abord de préciser ce que nous entendons par limitation physique afin de dissiper toute confusion avec le concept de limitation technique. Isidore Philipp affirme que « du point de vue pianistique, ce qui compte n'est pas tant la longueur des doigts que la largeur de la main et les possibilités d'écartement des doigts »⁹⁸. Si la « longueur des doigts » fait partie des caractéristiques physiques de la main et si les « possibilités d'écartement des doigts » font partie des habilités techniques du pianiste, Isidore Philipp affirme que pianistiquement, ce ne sont pas tant les caractéristiques physiques d'une main que la capacité du pianiste à écarter les doigts qui importe. Les caractéristiques physiques d'une main – comme sa taille, son épaisseur, celle des doigts, etc. – étant une prescription biologique, seule son élasticité pourra être développée par des exercices techniques que l'on appelle improprement d'« agrandissement » de la main. Ainsi, on pourrait affirmer que la taille d'une main relève de limitations physiques alors que son élasticité relève de limitations techniques. La frontière entre ces deux concepts est nette si l'on considère qu'un enfant de cinq ans ne pourra jamais produire au piano (moderne) un intervalle harmonique de dixième avec une seule main indépendamment de sa capacité à l'élargir et à écarter ses doigts. C'est dans un cas tel que celui-ci que nous appliquerons le concept de limitation physique.

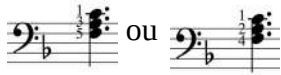
Les œuvres d'enfance

L'analyse de l'écriture pianistique des premières pièces de Vianna da Motta, composées entre 1873 et 1875/6, révèle les limitations physiques de l'enfant. Sa première pièce, *Primeira inspiração musical* (1.), composée en 1873 lorsqu'il avait cinq ans, repose sur une mélodie ne dépassant pas l'intervalle de sixte majeure, accompagnée par une basse fondée sur des arpèges d'accords de tonique et de dominante à l'état fondamental.

Exemple n°20 : *Primeira inspiração musical* (1.).

⁹⁸ « Sob o ponto de vista pianístico, o que importa principalmente, não é tanto o comprimento dos dedos, mas a largura da mão e as possibilidades de extensão entre os dedos. », Isidore PHILIPP, *Algumas considerações sobre o Ensino do Piano*, trad. José Vianna da Motta, Paris, Durand & C^{ie}, 1928, p. 21.

Si l'on considère que la distance d'octave entre les mesures 2 et 3 et les mesures 6 et 7 à la main gauche ne doit pas être comprise comme un intervalle mélodique impliquant un jeu *legato* mais comme un déplacement impliquant un jeu détaché, il n'est pas nécessaire de penser à une empreinte en forme d'octave comprenant ces notes. En ce sens, l'écriture de la main gauche configure une seule empreinte de la main, commune à tous les passages indépendamment de l'harmonie :



L'absence de toute autre empreinte à la main gauche est révélatrice d'une limitation physique, la distance correspondant à l'intervalle d'octave – harmonique ou mélodique – n'étant pas encore facilement réalisable pour un enfant âgé de cinq ans.

Le lyrisme de la mélodie de la main droite suggère que la sixte majeure ascendante *do-la* des anacrouses des mesures 1 et 5 soit jouée *legato* (contrairement à l'intervalle de sixte mineure descendante *fa-la* des mesures 1 et 5 dont l'interprétation est plus libre et qui peut être jouée en détaché). Dans ce morceau, l'intervalle mélodique de sixte majeure est donc le plus grand écart qu'une main doive obligatoirement pouvoir effectuer. L'absence d'intervalle plus large que la sixte majeure est donc également l'indice d'une limitation physique.

Toute la section Valsa de la *Gratidão, Valsa (2.)* (mes. 23 à 102), composée par Vianna da Motta en 1874 lorsqu'il avait six ans et demi, a la même configuration : empreinte sur des accords à l'état fondamental à la main gauche ; écart maximum de la main droite correspondant à l'intervalle de sixte majeure. Cependant, dans l'introduction de cette pièce (mes. 1 à 22), nous trouvons des septièmes mineures mélodiques (à l'enchaînement des mes. 5 et 6 et des mes. 13 et 14) et l'écart de septième mineure dans des accords de dominante (à la main gauche de la mes. 22), ce qui révèle un agrandissement des mains permettant à Vianna da Motta d'exploiter de nouveaux intervalles mélodiques et harmoniques.



Exemple n°21 : *Gratidão, Valsa (2.)*, mes. 5-6.



Exemple n°22 : *Gratidão, Valsa (2.)*, mes. 13-14.



Exemple n°23 : *Gratidão, Valsa (2.)*, mes. 22.

Ces limitations physiques ont nécessairement des conséquences esthétiques, ce que met en évidence la conclusion de la pièce *Triumpho e Gloria, Grande Marcha (3.)* composée par Vianna da Motta en 1875 lorsqu'il avait sept ans. Aux cinq dernières mesures de la pièce (mes. 98 à 102), le compositeur écrit des accords de trois sons pour les accords de tonique et des accords de trois et quatre sons pour les accords de septième de dominante, à chaque main, sans jamais produire d'intervalle d'octave entre les extrémités des accords (en considérant les mains séparées).



Exemple n°24 : *Triumpho e Gloria, Grande Marcha (3.)*, mes. 98-102.

On s'attendrait pourtant à ce que les derniers accords *fortissimo* d'une marche intitulée *Triumpho e Gloria, Grande Marcha (Triomphe et Gloire, Grande Marche)* soient plus denses, de façon à produire plus d'intensité sonore, à enrichir les harmonies et à produire en conséquence un caractère plus adéquat au genre. L'arrangement ci-dessous serait ainsi plus conforme à l'esthétique attendue :



Exemple n°25 : *Triumpho e Gloria, Grande Marcha (3.)*, mes. 98-102 (avec accords renforcés).

Le choix d'écriture de Vianna da Motta s'explique très probablement par le fait que les enchaînements des accords sont instables, autrement dit qu'ils induisent des changements d'empreintes (à l'exception des enchaînements des accords des mesures 98 et 99 à la main gauche et des mesures 101 et 102 à la main droite où les empreintes peuvent être maintenues indépendamment des déplacements). Or, un changement d'empreinte pendant un déplacement est susceptible de ralentir le processus d'exécution. À chaque enchaînement, il faut non seulement penser au déplacement mais aussi à la formation de l'empreinte suivante. Lorsque le maintien de

l’empreinte est possible, il ne faut penser qu’aux déplacements, ce qui simplifie le processus d’exécution et l’interprétation du passage. Les mesures 59 à 66 de la pièce corroborent cette observation. Vianna da Motta écrit à la main gauche des accords de quatre sons dont les extrémités forment une octave, justement parce que les enchaînements de ces accords sont stables, autrement dit qu’ils n’imposent pas de changement d’empreinte (ni même de déplacement) :



Exemple n°26 : *Triumpho e Gloria, Grande Marcha* (3.), mes. 59.

Dans la pièce *Amizade, Mazurca* (4.), composée par Vianna da Motta lorsqu’il avait sept ans et demi, on relève également une limitation physique dans le jeu à une main seule d’accords de quatre sons dont les extrémités forment une octave dans le cadre d’enchaînements instables. On pourrait penser que le signe *arpeggio* indiqué pour tous les accords de quatre sons dont les extrémités forment une octave (à l’exception du premier accord des mesures 113 et 114) procède d’un choix musical délibéré consistant à leur donner davantage d’expressivité (tout au moins si l’on considère que tout accord arpégé est potentiellement plus expressif qu’un accord plaqué). Cependant, si l’on tient compte du fait que cette pièce a été composée pratiquement en même temps que *Triumpho e Glória, Grande Marcha* (3.), il semble plus probable que la raison première de ces indications *arpeggio* réside dans le fait qu’elles facilitaient le jeu des accords. C’est par ailleurs dans cette pièce que des indications *arpeggio* apparaissent pour la première fois, ce qui peut être l’indice d’une ouverture du compositeur à l’exploitation de nouvelles expressions et de nouveaux modes de jeu pour pallier ses limitations physiques. Dans cette perspective, on pourrait affirmer que l’écriture pianistique et musicale des œuvres d’enfance de Vianna da Motta n’est pas toujours la conséquence de l’extériorisation d’une idée et souvent la conséquence de l’exploitation physique des possibles au piano. La taille de ses mains semble avoir ainsi conditionné le résultat sonore de son écriture et limité la concrétisation de ses idées musicales. Nous pouvons donc conclure que, dans son enfance, Vianna da Motta ne composait que ce qu’il pouvait exécuter et, en conséquence, que l’écriture de ses œuvres nous renseigne sur son jeu pianistique.

La main gauche

Comme précédemment énoncé, nous comprenons par limitation physique ce que la technique ne permet pas de surmonter. Une malformation physique, une maladie ou un accident ayant pour conséquence la réduction du champ des possibles d’un pianiste doivent ainsi être compris comme des limitations physiques. Nous avons également vu que les limitations physiques d’un pianiste

conditionnent les idées musicales de ses compositions si ces idées ont été conçues en rapport avec la performance comprise comme « séquence d’instanciation ». C’est le cas de l’œuvre pour piano d’Alexandre Scriabine si l’on se réfère à l’affirmation d’Arthur Eaglefield Hull dans son article « A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin » :

« Le *Prélude et Nocturne pour la main gauche op. 9* rappelle le merveilleux développement de la partie de main gauche dans toutes ses œuvres pour clavier. Cela rappelle aussi le début de son adolescence où le fait de s’être cassé l’omoplate droite l’a contraint à travailler avec acharnement toute sa musique avec sa seule main gauche »⁹⁹.

En effet, même si nous ne percevons pas dans toutes les œuvres pour piano de Scriabine l’impact de cet accident sur son écriture, un regard sur l’ensemble de son répertoire permet de constater l’attention particulière qu’il portait à la main gauche (au-delà du *Prélude et Nocturne pour la main gauche, op. 9*). Son *Étude, op. 8 n°10* en est un excellent exemple. Même si elle est surtout conçue pour développer le jeu des tierces à la main droite, Scriabine écrit un accompagnement à la main gauche dont l’écriture suggère la formation d’empreintes aux ambitus très larges, nécessitant des écarts considérables.

Allegro ♩ = 184

Exemple n°27 : *Étude op. 8 n°10* de Scriabine, mes. 1-4¹⁰⁰.

La formation d’empreintes d’ambitus plus réduits impliquerait une augmentation conséquente du nombre de déplacements. Son exécution n’en serait donc pas nécessairement facilitée. Ce type d’écriture est très fréquent dans les œuvres de Scriabine (telles que les *Préludes op. 11, n°s 1, 8, 11, 12, 13, 19, 21* et *24*). L’ambitus et les intervalles très larges procèdent du double rôle – de mélodie et d’accompagnement – que la main gauche doit assumer dans les pièces pour la seule main gauche. Cette écriture se traduit par ailleurs, dans plusieurs œuvres de Scriabine, par un univers sonore et esthétique caractérisé par une texture diffuse, procédant pour partie du fait que le nombre de notes jouées à une main ne soit pas un multiple du nombre de notes jouées par l’autre, comme c’est le cas à la mesure 4 de l’exemple précédent mais aussi dans certains passages des quatre dernières sonates, des *Études op. 8, n°2* et *4* ou des *Études op. 42, n°1, 6* et *7*.

⁹⁹ « Opus 9, *Prelude and Nocturne “for the Left Hand only”* reminds us of the marvellous development of his left hand parts in all his keyboard music, and it also recalls the period in his early teens when a broken right shoulder-blade compelled him to practice impatiently all his music with his left hand alone. », Arthur EAGLEFIELD HULL, « A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin », *The Musical Quarterly*, Vol. 2, n°4 (octobre 1916), p. 603-604.

¹⁰⁰ Alexander SKRYABIN, [...] *Œuvres complètes, III : Etudes [...] pour piano*, éd. Victor Yekimovsky, Budapest, Könemann Music Budapest, 1997.

L'écriture pianistique de certaines œuvres de Vianna da Motta semble également marquée par des limitations physiques procédant d'un accident. Le 24 février 1884, Vianna da Motta écrit dans son journal intime : « À 7 heures je suis allé chez le baron de Jauru [...]. Werneck y était également. Je l'ai accompagné au piano avec la main gauche seule car je me suis coupé la main droite avec du verre »¹⁰¹. Ne pouvant pas jouer pendant les trois jours qui suivent son accident, Vianna da Motta travaille son piano le 28 février¹⁰². Le 29, il se plaint à nouveau : « J'ai pu jouer hier mais aujourd'hui, j'avais de nouveau mal au doigt quand je jouais »¹⁰³. Deux mois après l'accident, le 22 avril, Vianna da Motta écrit encore : « À 5 heures, je suis allé au cours ; malheureusement je n'ai pas joué car j'avais mal à un doigt »¹⁰⁴. On ne sait pas s'il s'agit du même doigt que celui qu'il mentionnait le 24 février. Avant 1888, Vianna da Motta mentionne au moins vingt-trois fois de l'état de ses doigts dans son journal intime¹⁰⁵. À dix-huit reprises, il utilise des articles définis ou partitifs¹⁰⁶ – « le doigt », « du doigt » – et à cinq reprises des articles indéfinis – « un doigt », « des doigts ». Le fait que, tout au long de quatre années, Vianna da Motta utilise des termes et formulations comparables pour décrire ses douleurs, laisse penser qu'il s'agit toujours du même doigt¹⁰⁷. Ce n'est que le 20 août 1887 que Vianna da Motta apporte une précision supplémentaire : « Je dois laisser reposer le cinquième doigt de la main droite car il me fait mal »¹⁰⁸. Il est certain que les huit manifestations suivantes, jusqu'au 19 octobre 1887, concernent le cinquième doigt de la main droite puisque Vianna da Motta n'utilise que des articles définis. Ces récits et l'accident décrit le 24 février 1884 ont en commun le fait que le problème concerne la main droite. Il est donc probable que les manifestations de douleurs datant de 1884 soient effectivement la conséquence de

¹⁰¹ « Às 7 fui ao Barão de Jaurú [...]. O Werneck também lá estava. Acompanhei-o com a mão esquerda, porque cortei-me com um vidro na mão direita. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 55.

¹⁰² Cf. entrées du 26 février 1884 et du 28 février 1884 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 56, 57.

¹⁰³ « Eu já toquei ontem, mas hoje fazia-me outra vez dor no dedo quando toquei. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁴ « Às 5 fui à lição; infelizmente não toquei, porque um dedo dói-me », *Idem*, p. 66.

¹⁰⁵ Cf. 4 octobre 1884 : « Toquei só a balada de Chopin porque um dedo me dói. » ; 14 janvier 1885 : « Não tive lição porque ele tinha Migraíne e um dedo meu doía-me. » ; 27 février 1885 : « Dois dedos fazem-me dor, não sei se posso tocar amanhã de manhã. » ; 11 janvier 1887 : « Não estudei piano por causa do dedo doente. » ; 15 janvier 1887 : « O dedo está mal. Só estudei piano meia hora. » ; 22 janvier 1887 : « Dedo mal, não toquei. » ; 3 février 1887 : « De manhã não estudei piano por causa do dedo doente. » ; 5 février 1887 : « Não toquei nada por causa do dedo mau. » ; 11 mars 1887 : « À tarde, doíam-me dois dedos, por isso é que estudei pouco. » ; 12 mars 1887 : « De tarde, pus uma compressa no meu dedo e li. » ; 14 mars 1887 : « De manhã, estudei e tive lição. Mas o dedo ficou novamente mal por causa disso. » ; 16 mars 1887 : « Ontem, o dedo voltou a doer do pouco que toquei. » ; 20 août 1887 : « Tenho de poupar o quinto dedo da mão direita porque dói. » ; 23 août 1887 : « Finalmente, o meu dedo está bom. » ; 30 août 1887 : « Dedo mal. » ; 21 septembre 1887 : « O dedo está mal. » ; 24 septembre 1887 : « Dedo está mal. » ; 13 octobre 1887 : « O dedo dói. » ; 17 octobre 1887 : « O dedo está muito mal. » ; 18 octobre 1887 : « O dedo ainda está mal. » ; 19 octobre 1887 : « Dedo, bem. » ; 22 janvier 1888 : « De manhã cedo, estudei piano, apesar de me doer terrivelmente um dedo. » ; 23 janvier 1888 : « O dedo está muito mal », *Idem*, p. 125, 155, 176, 319, 320, 321, 324, 336, 337, 338, 446, 447, 449, 454, 455, 460, 461, 496.

¹⁰⁶ Les entrées du 22 janvier 1887, du 30 août 1887, du 24 septembre 1887 et du 19 octobre 1887 ne comportent aucun article. En effet, selon le contexte, la langue portugaise permet d'omettre les articles définis. Dans toutes ces entrées, l'idée exprimée est la même que si Vianna da Motta avait utilisé des articles définis.

¹⁰⁷ Même si à deux reprises, Vianna da Motta se plaint de douleurs à deux doigts, le doigt en question semble toujours en faire partie.

¹⁰⁸ « Tenho de poupar o quinto dedo da mão direita porque dói. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 446.

l'accident du 24 février de la même année.

À ce stade de la réflexion, nous devons proposer une deuxième hypothèse qui prenne en compte la pièce pour la main gauche *Resignação, Melodia para a mão esquerda op. 39* (26.) que Vianna da Motta a composée en février 1881, soit trois ans avant l'accident. Dans sa préface à l'édition de AvA Musical Editions, le pianiste André Roque Cardoso s'interroge sur les raisons ayant conduit Vianna da Motta à écrire cette pièce¹⁰⁹. Il avance l'hypothèse qu'elle était destinée à être jouée par la dédicataire Maria Luiza de Carvalho qui aurait peut-être été privée de l'usage de sa main droite. Il écarte l'hypothèse d'une éventuelle douleur à la main droite de Vianna da Motta en invoquant le fait que, lors du récital de fin de cursus du *Conservatório Real de Lisboa*, le 26 mars 1881, soit un mois et demi après la composition de sa pièce pour la main gauche, Vianna da Motta avait interprété un répertoire pour les deux mains. L'éditeur précise toutefois qu'au moment de publier la pièce, il n'a pas pu réunir toutes les données objectives qui lui auraient permis de trancher en faveur d'une hypothèse plutôt que de l'autre. Si l'on considère que l'accident du 24 février 1884 n'a eu que peu de conséquence, que les douleurs exprimées du 22 avril 1884 au 23 janvier 1888 sont sans rapport avec cet accident et qu'une douleur ne l'aurait pas empêché de présenter son récital de fin de cursus, il est en effet possible que Vianna da Motta ait composé la pièce *Resignação, Melodia para a mão esquerda op. 39* (26.) suite à un problème à la main droite. Mais l'absence de témoignage relatif à des douleurs antérieures à cette date s'explique peut-être par le biais des documents que nous avons dépouillés, l'édition des journaux intimes de Vianna da Motta ne commençant qu'en septembre 1883. Selon cette hypothèse, Vianna da Motta pourrait avoir souffert d'un problème à la main droite depuis au moins 1881, l'accident du 24 février 1884 à la main droite n'étant peut-être qu'un épisode passager et les douleurs au long cours relatives au problème antérieur. Cette hypothèse semble plausible, tout d'abord parce que la sollicitation physique régulière d'un doigt est susceptible de générer divers problèmes articulaires et musculaires mais aussi parce que les douleurs font toujours l'objet de plaintes vingt ans plus tard. Vianna da Motta écrit ainsi à Margarethe Lemke le 14 mai 1907 : « J'ai des douleurs horribles aux doigts. Jouer aujourd'hui sera très douloureux »¹¹⁰ ; cinq jours plus tard : « Mercredi dernier j'étais complètement crevé (le 14). J'avais mal aux doigts et au dos [...]. Mes doigts sont tout gonflés »¹¹¹ ; le 20 mai 1908 : « Mes doigts vont bien et je les travaille »¹¹².

Bien que la première hypothèse soit fondée sur des données plus objectives – les sources révèlent au moins un accident à la main droite (le 24 février 1884) et une douleur au cinquième doigt de la main droite (le 20 août 1887) –, nous n'avons trouvé aucun trait compositionnel

¹⁰⁹ José VIANNA DA MOTTA, *Resignação, op. 39 para piano, mão esquerda*, éd. André Roque Cardoso, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016, p. I (préface).

¹¹⁰ « Tenho umas dores horríveis nos dedos & tocar hoje vai ser muito doloroso. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, éd. Christine Wassermann Beirão, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal : Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2018, p. 137.

¹¹¹ « Na terça, eu estava completamente de rastos (dia 14). Os dedos, as costas doíam [...]. Os dedos ficaram-me todos inchados », *Idem*, p. 141.

¹¹² « Meus dedos bem & a exercitar. », *Idem*, p. 184.

susceptible de procéder de cette douleur persistante à la main droite dans les œuvres composées entre 1884 et 1888¹¹³. Les seuls moments où la main gauche présente un développement considérablement supérieur à celui de la main droite sont les sections A et A' de la *Fantasiestück, op. 2* (42.), passage trop marginal pour permettre d'établir un lien avec une douleur. Il est néanmoins troublant que l'intérêt porté par Vianna da Motta au répertoire pour piano et chant – répertoire qui, selon le contexte, permet de ne pas utiliser la main droite, comme le montre l'entrée du 24 février 1884 de son journal intime dans lequel Vianna da Motta affirme n'avoir accompagné Werneck (dont on peut supposer que c'est un chanteur) qu'avec la main gauche – date de 1885, soit peu de temps après l'accident. C'est en effet à cette période qu'il compose ses premières œuvres pour piano et chant : l'*Ave Maria* (43.) et les *Drei Lieder, op. 3* (44.). Enfin, la première référence du journal intime révélant un intérêt pour le répertoire pour la main gauche date seulement du 10 août 1889 – lorsqu'il déchiffre les études pour la main gauche *op. 22 n°6* et *op. 12 n°9* de Ludwig Berger¹¹⁴ – ce qui confirme l'idée que l'écriture d'un répertoire pour la main gauche n'était pas au cœur des préoccupations de Vianna da Motta en dépit de sa douleur persistante.

La deuxième hypothèse permet non seulement de proposer une explication à la composition de la *Resignação, Melodia para a mão esquerda op. 39* (26.) mais d'intégrer à notre réflexion des pièces comme l'*Elegia, op. 45* (32.) ou le *Rondino, op. 52* (39.), dont l'écriture révèle l'exploitation des potentialités de la main gauche dans le rapport ergonomique qu'elle a avec le piano. Ci-dessous les cinq premières mesures de la pièce *Elegia, op. 45* (32.) composée en mai 1881, soit trois mois après la composition de la *Resignação, Melodia para a mão esquerda op. 39* (26.) :

1 **Andante non molto**

Exemple n°28 : *Elegia, op. 45* (32.), mes. 1-5.

Bien que la ligne allant de la première à la cinquième mesure parcoure les deux portées du système, les demi-pauses écrites à la voix supérieure et l'*arpeggio* de la mesure 5 suggèrent que toutes les notes de la mélodie et de l'accompagnement ont été pensées pour la seule main gauche. L'écriture de certaines notes sur la portée supérieure ne sert qu'à faciliter leur lecture. La transition des mesures 65 à 69, développée en triolets de doubles croches, corrobore cette hypothèse. Son écriture impose la réalisation de la voix supérieure par la main droite, la main gauche devant réaliser les deux autres voix correspondant à la mélodie et à l'accompagnement.

¹¹³ Se référer aux pièces 40. à 58. de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta ».

¹¹⁴ José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893), op. cit.*, p. 639.

Exemple n°29 : *Elegia*, op. 45 (32.), extrait des mes. 65-68.

Vianna da Motta aurait pu simplifier l'exécution des cinq premières mesures de la pièce en répartissant les notes de la mélodie et de l'accompagnement entre les mains mais le résultat sonore en aurait été affecté. Cette écriture suggère en effet que le pouce de la main gauche, le doigt le plus lourd de la main, prenne en charge les notes les plus aiguës, qui correspondent à la mélodie. En effet, Vianna da Motta n'écrit pas de ligne d'expression *legato*, ce qui corrobore l'hypothèse selon laquelle les notes de la mélodie ont été pensées pour être jouées exclusivement – ou presque – par un seul doigt. Par ailleurs, l'écriture génère une tension liée à l'effort qu'il faut fournir pour ne jouer ce passage qu'avec une seule main. Cette tension se traduit dans le résultat sonore : les notes de la mélodie sont préparées et prononcées, à l'image d'une chanteuse qui n'attaque pas directement une note aiguë mais la fait éventuellement attendre. L'écriture de Vianna da Motta facilite ainsi ce que l'on appelle le *chant* d'une mélodie au piano.

Il aurait été possible d'utiliser le pouce de la main droite pour faire sonner la mélodie et par là-même conserver le rapport entre la caractéristique physique du doigt jouant la mélodie et le son produit. Cependant, cette solution n'aurait pas permis de produire le même son que dans la solution mobilisant la seule main gauche, puisque la tension générée par la prise en charge simultanée de la mélodie et de l'accompagnement aurait disparu. Une solution impliquant l'usage des deux mains n'aurait été plus ergonomique que si elle avait eu recours à l'ensemble des doigts de chaque main pour exécuter non seulement la mélodie mais aussi l'accompagnement. Elle aurait en outre contredit l'intention de Vianna da Motta puisque les notes de la mélodie auraient potentiellement été jouées par les doigts faibles – quatrième et cinquième doigts – de la main droite. Ce sont ainsi des raisons d'ordre musical qui expliquent le choix d'une écriture pour la main gauche seule.

Nous trouvons un autre exemple susceptible de corroborer notre propos aux huit premières mesures de la pièce *Rondino*, op. 52 (39.), composée par Vianna da Motta en septembre 1882 :

1 *Allegretto* (♩ = 116)

mf *tranquillo*

Exemple n°30 : *Rondino, op. 52 (39.)*, extrait des mes. 1-7.

Encore une fois, les demi-pauses écrites sur la portée supérieure suggèrent que toutes les notes de la mélodie et de l'accompagnement ont été pensées pour être jouées exclusivement à la main gauche. La disposition des lignes d'expression *legato* en petits groupes de croches délimite les possibilités de réalisation de *legato* digital sur les notes de la mélodie (lorsque deux notes consécutives de celle-ci sont jouées avec le pouce).

Au cours de la pièce, ce passage musical – qui comprend la mélodie et l'accompagnement – réapparaît à la main gauche de différentes façons : identique ; identique mais avec des décors (triolet de doubles croches, trilles, triples croches ou tout simplement renforcé par la main droite à l'octave) ; transposé dans d'autres tonalités (*si* mineur, *ré* majeur ou *fa* mineur). Le fait que ce passage réapparaisse tel quel mais décoré à la main droite, comme c'est le cas des mesures 45 à 52 lorsque la main droite joue un motif en triolets de triples croches, implique que l'interprète puisse jouer ce passage à la seule main gauche indépendamment de la façon dont il décide de le jouer aux huit premières mesures. Aux huit premières mesures, le recours à la main droite pour jouer la mélodie et à la main gauche pour jouer l'accompagnement donnerait à ce passage une expression différente de celle des mesures 45 à 52 puisque la tension engendrée par le jeu de la main gauche seule disparaîtrait. Le fait que Vianna da Motta écrive dès la première mesure le passage pour la seule main gauche montre qu'il est conscient de cette différence. Le compositeur souhaite que le rapport ergonomique entre l'interprète et le piano soit toujours le même indépendamment du fait que la main droite soit libre ou non. Le compositeur fait ainsi montre d'un souci de cohérence interprétative, fondé sur l'idée que différents procédés d'exécution engendrent nécessairement différentes expressions musicales.

L'exemple des cinq premières mesures de *Elegia, op. 45 (32.)* et des huit premières mesures du *Rondino, op. 52 (39.)* montrent l'attention portée par Vianna da Motta à l'expression lyrique du piano à travers le rapport ergonomique entre l'interprète et l'instrument. Si les pièces destinées à être jouées aux deux mains ne permettent pas de confirmer ou d'infirmer le problème de Vianna da Motta à la main droite, elles révèlent néanmoins qu'à cette époque, le développement de la main gauche était au cœur de ses préoccupations pianistiques et compositionnelles.

Concernant les limitations physiques de Vianna da Motta, un dernier point mérite d'être abordé. Un regard surplombant sur son œuvre pour piano permet de constater la quasi absence de signes *arpeggio* (à quelques exceptions près, notamment certaines œuvres d'enfance telles que *Amizade*,

Mazurca (4.) pour des raisons de limitations physiques liées à son âge, le répertoire pour piano et chant, comme le *Tanzlied*, *op. 5 n°4* (57.4), le *Hier an der Bergeshalde*, *op. 5 n°5* (57.5), les *Amores*, *amores op. 10 n°2* (74.2.) ou quelques œuvres « nationalistes » comme nous le verrons dans les deuxième et troisième parties). Très présent dans le répertoire romantique, l'*arpeggio* permet de charger un accord d'expression. Au regard de la dimension de son œuvre pour piano, il est donc relativement étonnant que ce signe soit si peu fréquent dans la production de Vianna da Motta. D'autant plus qu'à l'âge adulte, Vianna da Motta avait une main qui lui permettait de réaliser des intervalles bien supérieurs à l'octave. Le passage qui commence à la mesure 26 de la première des *Huit Prières*, *op. 64* (88.) pour piano solo écrite vers 1901 à partir de l'Opus 64 d'Alkan composé pour orgue illustre parfaitement notre propos.

Exemple n°31 : *Huit Prières*, *op. 64* (88.), mes. 26-28.

En note de bas de page, en référence à l'astérisque écrite au premier temps de la mesure 26, Vianna da Motta précise qu'« aucun accord ne doit être brisé, exceptés ceux qui portent le signe [*arpeggio*] ». À ce titre, attirons l'attention sur le fait qu'à la main droite, l'intervalle entre les notes extrêmes des accords n'est pas l'octave mais la dixième ! Dans sa note de bas de page, Vianna da Motta propose une alternative pour l'exécution de ce passage, en montant d'une tierce la note jouée au pouce, tout en précisant qu'elle est destinée aux « petites mains »¹¹⁵. Si dans sa pièce *Amizade*, *Mazurca* (4.), Vianna da Motta recourt à l'*arpeggio* parce que sa main n'est pas suffisamment grande pour jouer un accord plaqué dont les extrémités forment une octave, dans son arrangement *Huit Prières*, *op. 64* (88.), non seulement il n'utilise pas l'*arpeggio* mais indique l'*interdiction* de l'utiliser pour des accords dont les extrémités forment des intervalles de dixièmes, révélant ainsi les possibilités d'une main relativement exceptionnelle. On pourrait penser que la raison de cette *interdiction* procède d'un souci de respect de la version originale dans la mesure où Alkan n'écrit pas de signe *arpeggio*. Mais dans la mesure où il n'écrit pas non plus d'accords impliquant des écarts si importants (répartissant plutôt les notes entre les mains), il faut considérer l'écriture de Vianna da Motta comme un choix compositionnel (tenant bien sûr compte du fait que la version originale était composée pour orgue avec pédalier, l'accompagnement comprenant les notes *sol* et *ré* étant justement joué aux pieds). Vianna da Motta ne compte donc pas tant sur l'*arpeggio* comme artifice pour rendre un accord plus expressif que comme astuce pour jouer des accords qu'il serait incapable de jouer plaqués. Il privilégie donc le plaquage des accords sur leur arpeggiation.

¹¹⁵ José VIANNA DA MOTTA, *Prières pour Orgue (ou Piano à Clavier de Pédales)*, *op. 64 : Arrangées pour Piano à deux mains par José Vianna da Motta*, Paris, Costallat & Cie, 1901, p. 2.

Cette réflexion doit maintenant être rapportée aux problèmes dont Vianna fait état dans ses journaux intimes, notamment l'accident à la main droite provoqué par un verre et la douleur au cinquième doigt de la main droite. Par rapport au jeu d'un accord plaqué à la main droite dont l'intensité de chaque note peut être contrôlée pour éviter tout effort au cinquième doigt (c'est-à-dire, en faisant très peu entendre les autres notes), le jeu d'un accord arpégé à la main droite implique une mobilisation plus grande du cinquième doigt¹¹⁶. On peut dès lors émettre l'hypothèse que la rareté des signes *arpeggio* pourrait être la conséquence d'une douleur ayant perduré plusieurs années.

2.2. Contraintes compositionnelles

Comme le montre le tableau de l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta », sur les 145 pièces dont la tonalité est connue¹¹⁷, 115 sont écrites en mode majeur, soit environ 80%. L'écart significatif entre le nombre de pièces écrites en mode majeur (80%) et le nombre de pièces écrites en mode mineur (20%) n'est certainement pas anodin et les explications peuvent être multiples. Lorsque dans son journal intime, Vianna da Motta relève que sur les 24 *Lieder* du cycle *Winterreise*, D. 911 de Schubert, seuls 8 sont en mode majeur¹¹⁸, on peut penser qu'il avait tout simplement une attirance pour le mode majeur. La fréquence de genres au caractère martial peut aussi l'expliquer. Ainsi, quatre pièces sont écrites dans le genre de la marche militaire, dont le mode majeur est caractéristique : *Triunfo e Glória*, *Grande Marcha* (1875), *Victória !!*, *Marcha op. 23* (1878), *Um Passeio Militar*, *Grande Marcha op. 26* (1879). La fréquence du mode majeur s'explique aussi par le fait que Vianna da Motta utilise des thèmes populaires portugais comme matériaux de composition. Or, environ 80% des thèmes populaires réunis dans les trois volumes du *Cancioneiro de Músicas Populares*¹¹⁹, dont Vianna da Motta tire la plupart des thèmes qu'il utilise dans ses œuvres, sont écrits en mode majeur¹²⁰. Dans les *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.), les *Cenas Portuguesas*, *op. 15* (90.), la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, *op. 16* (91.) et les *Cenas Portuguesas*, *op. 18* (94.), 28 thèmes sont utilisés, dont 24 en mode majeur et seulement 4 en mode mineur. Ainsi, sur les 12 pièces, une seule est écrite en mode mineur : la *Balada sobre duas*

¹¹⁶ Que les notes de l'accord soient ou non maintenues à mesure qu'elles sont jouées. Dans le premier cas, ce jeu implique une articulation conséquente pour faire ressortir la note aiguë de l'ensemble des notes de l'accord précédemment entendues sans marge pour les cacher (contrairement au cas du jeu plaqué). Dans le deuxième cas, ce jeu implique une concentration du poids de la main sur le cinquième doigt susceptible de générer une douleur que le jeu plaqué permet d'éviter.

¹¹⁷ Sur les 161 pièces du corpus, les tonalités de 16 pièces perdues n'ont pas pu être identifiées. Cf. annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta ».

¹¹⁸ Cf. entrée du 6 mars 1888 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, *op. cit.*, p. 514-515.

¹¹⁹ César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, 3 Vol., Porto, Typographia Occidental, 1893-1899. Dans ces trois volumes, quelques thèmes ne viennent ni du Portugal, ni de ses colonies, comme les hymnes nationaux français et espagnol.

¹²⁰ Nous avons analysé les 623 thèmes présents dans les trois volumes de César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, *op. cit.*. Sur les 623 thèmes, 498 (80%) sont en mode majeur et 125 (20%) en mode mineur. Les pourcentages par volume : Vol. 1 – 155 thèmes dont 119 (77%) sont en mode majeur et 36 (23%) en mode mineur ; Vol. 2 – 180 thèmes dont 137 (76%) sont en mode majeur et 43 (24%) en mode mineur ; Vol. 3 – 288 thèmes dont 242 (84%) sont en mode majeur et 46 (16%) en mode mineur.

melodias portuguesas, op. 16 (91.). Le matériau compositionnel a donc contraint le mode des pièces.

C'est sans doute l'ensemble de ces raisons qui explique l'écart entre le nombre de pièces écrites en mode majeur et le nombre de pièces écrites en mode mineur. Mais on ne peut pas écarter l'hypothèse que la prégnance du mode majeur puisse également procéder de limitations ou de contraintes techniques, en particulier dans les œuvres de la première phase créative. Concernant les limitations techniques, l'hypothèse tiendrait tout simplement à la plus grande facilité de Vianna da Motta à composer dans les tonalités majeures, les degrés des échelles diatoniques majeures étant considérablement plus simples à travailler que ceux des gammes diatoniques mineures mélodiques. Concernant les contraintes techniques, il est nécessaire à la compréhension de notre propos d'ouvrir une parenthèse pour présenter un système de classification d'enchaînements entre deux accords. Il s'inspire de celui que propose Christopher Bochmann dans son ouvrage *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*, dans lequel les différents enchaînements sont classés selon qu'ils sont « forts » ou « faibles », puis plus ou moins fort dans chacune de ces catégories¹²¹. Considérons donc trois types d'enchaînements pour les accords de trois sons composés de la fondamentale, de la tierce et de la quinte (qu'un accord comporte ou non une septième n'a pas d'incidence sur notre propos) :

- l'enchaînement faible : enchaînement de deux accords de trois sons ayant deux notes communes ;



- l'enchaînement intermédiaire : enchaînement de deux accords de trois sons n'ayant aucune note commune ;



- l'enchaînement fort : enchaînement de deux accords de trois sons ayant une note commune.



Les deux derniers types d'enchaînements – intermédiaire et fort – se divisent en deux catégories :

- catégorie A : les notes qui ne sont pas communes aux accords enchaînés appartiennent à la gamme de la tonalité concernée dans l'enchaînement (harmonique, mélodique ascendante ou mélodique descendante dans le cas des tonalités mineures) ;

ex. : considérer les deux derniers exemples en do majeur.

L'idée ainsi énoncée concorde avec les rapports de force entre la triade de la tonique (I) et les différents degrés de la tonalité construits à partir de la gamme (II, III, IV, V, VI et VII), que ce soit en mode majeur ou en mode mineur : III et VI ont des rapports de force faibles ; II a un rapport de force intermédiaire qui explique son utilisation en situation cadentielle ;

¹²¹ Christopher BOCHMANN, *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*, Lisbonne, Juventude Musical Portuguesa, 2003, p. 16-17.

IV et V ou VII (la fondamentale étant la dominante par suggestion) ont des rapports de force forts.

- catégorie B : au moins une des notes qui n'est pas commune aux accords enchaînés n'appartient pas à la gamme de la tonalité (harmonique, mélodique ascendante ou mélodique descendante dans le cas des tonalités mineures).

ex. : en do majeur :  ou 

Pour notre propos, nous nous concentrerons sur l'enchaînement fort. Si l'enchaînement fort de catégorie A V–I est « fort » selon la classification de Christopher Bochmann, l'enchaînement fort de catégorie B I– \flat VI génère, du fait que les accords n'appartiennent pas à la même échelle tonale, une expression particulière caractérisée par une sensation d'élévation. L'analyse des différents types d'enchaînements harmoniques produits dans les 41 pièces de la première phase créative permet d'identifier la très grande fréquence de ce dernier enchaînement fort de catégorie B I– \flat VI, comme si Vianna da Motta avait une attirance particulière pour cette sensation que nous avons décrite comme d'élévation. Cet enchaînement apparaît en effet dans au moins 11 des 41 pièces (les enchaînements tels que I–V, V–I, IV–V ou ii–V sont évidemment plus fréquents mais moins atypiques). On l'observe ainsi dans la transition entre les sections A et B et entre B et A' de *Amor Filial, Valsa op. 16* (7.), de *Purificação, Polca op. 18* (9.) et de *Volúvel, Valsa op. 19* (10.) ; dans la transition entre les sous-sections a' et e et entre e et a'' de *Victória !!, Marcha op. 23* (12.) ; dans la transition entre les sous-sections a'' et e, entre e et b' et entre b' et la Coda de *A Infância, Polca op. 24* (13.) ; dans la transition entre l'introduction et la sous-section a de *O Acrobata, Fantasia op. 25* (14.) ; à l'enchaînement entre les mesures 8 et 9 de *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.) ; dans la transition entre les sous-sections t₂' et c', et les différents enchaînements du passage de la sous-section c' de la 1^{ère} version de la *Polaca, op. 37* (24.) (sous-sections t₂ et c, et les différents enchaînements du passage de la sous-section c de la 2^e version de la *Polaca, op. 37*) ; dans le passage de la sous-section i₂' de la *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48* (35.) ; à l'enchaînement entre les mesures 63 et 64 ainsi qu'entre les mesures 67 et 68 du deuxième mouvement de la *Grande sonata em ré menor, op. 49* (37.) pour piano et flûte ; dans la transition entre les sous-sections a₂ et a₁' de la *Meditação, op. 51 n°1* (38.1.). Bien que de façon moins fréquente, ce type d'enchaînement continue d'apparaître dans les œuvres écrites à partir de 1884 comme à la mesure 33 du *Geburtstag, op. 7 n°3* (51.3.) du cycle *Erinnerungen, op. 7* ; à l'enchaînement des mesures 8b et 9 et à la mesure 72b ou 73 de la *Valse, s/op.* (54.) ; des mesures 357 et 361 de la *3^a Rapsódia Portuguesa* (63.3.) ; à l'enchaînement des mesures 40 et 41 et des mesures 127 et 128 de *Im Spiel der Wellen* (64.2.).

Dans le cadre d'une tonalité mineure, il existe un rapport de sixte mineure entre un premier et un sixième degré. Cependant, l'enchaînement i–VI ne produit pas un enchaînement fort de catégorie B puisque les notes des deux accords appartiennent toutes aux notes de la gamme mineure ; il produit au contraire un enchaînement faible. Dans le cadre d'une tonalité majeure, pour

qu'il existe un rapport de sixte mineure entre le premier et le sixième degré, il faut abaisser le sixième degré. C'est le fait de l'abaisser qui produit un enchaînement fort de catégorie B caractérisé par une sensation d'élévation. Dans son enfance, Vianna da Motta a donc une prédilection évidente pour l'enchaînement fort de catégorie B de l'enchaînement I– \flat VI. Puisque ceci ne peut se produire que dans le cadre de tonalités majeures, la sur-représentation de pièces en mode majeur dans les pièces d'enfance pourrait en partie s'expliquer par l'attrance que Vianna da Motta avait pour cet enchaînement.

Ainsi, l'attrance pour le mode majeur ou pour des genres musicaux propices aux tonalités majeures, l'emploi de thèmes populaires portugais globalement entendus dans des tonalités majeures, l'aisance dans le travail compositionnel autour des tonalités majeures et l'expression du rapport I– \flat IV qui ne produit d'enchaînement fort de catégorie B que dans le cadre de tonalités majeures, peuvent avoir contraint l'écriture pianistique de Vianna da Motta. C'est ainsi que nous pouvons supposer que l'écriture pianistique de Vianna da Motta, bien que nous informant sur son jeu mieux qu'aucune autre source, ne révèle pas tous les aspects de son jeu pianistique.

Chapitre II : L'artiste *intellectuel*

Les critiques de concerts de Vianna da Motta évoquent presque unanimement le caractère intellectuel de son jeu¹²², ce qu'une caricature de Vianna da Motta par Francisco Valença résume parfaitement :



Image n°10 : Vianna da Motta par Francisco Valença¹²³.

¹²² Comme expliqué en introduction, nous n'avons pas jugé utile le dépouillement exhaustif des critiques de presse. Pour les consulter, voir les références les plus importantes : José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas e crítica, 1884-1899 », *Coleção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, 3 vol., Biblioteca Nacional de Portugal, 1884-1899 ; José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1922-1931 », *op. cit.* ; José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1932-[1945] », *Coleção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, Biblioteca Nacional de Portugal, 1932-[1945] ; José VIANNA DA MOTTA, *Programas de V. d. Motta e outros [...]*, Lisbonne, Museu Nacional da Música, [1889-1946] ; João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, *op. cit.*, p. 233-359.

¹²³ Francisco VALENÇA, « Vianna da Motta », *Varões Assinalados*, Lisbonne, n°36 / 2^e année (février 1911).

Du piano Bechstein s'envolent des personnages dont on suppose qu'ils représentent le public, propulsés dans les airs par des figures rythmiques qui symbolisent la musique. Les ailes dessinées sur les poignets de Vianna da Motta et la fumée qui sort de la caisse de résonance renvoient à sa virtuosité tandis que les trois oreilles du coin supérieur droit semblent représenter la finesse de son ouïe. Enfin, la disproportion de la tête de Vianna da Motta par rapport à son corps et la flamme dardée de rayons renvoient au génie tel qu'il était symbolisé à l'époque romantique.

Le compositeur et musicologue Frederico de Freitas affirme que Vianna da Motta « était le prototype de l'artiste intellectuel, amoureux de la réflexion, méditant sur les problèmes que l'art musical lui offrait » et rapporte une anecdote survenue avec la violoncelliste Guilhermina Suggia pour illustrer son propos :

« Vers 1926, ces deux colosses de l'art musical se sont retrouvés à l'Hôtel du Buçaco pour répéter les sonates de Beethoven pour violoncelle et piano. À un moment de la répétition, à propos d'un trille [...] [Vianna da Motta] affirma qu'il fallait "mesurer" le trille, c'est-à-dire que l'exécution du trille devait comporter un nombre déterminé de notes. Ensuite, naturellement, il développa sa théorie en l'illustrant avec des exemples pianistiques. Guilhermina Suggia l'écouta attentivement et lui répondit à peu près la chose suivante : pour moi (de son point de vue de violoncelliste), un trille n'est que l'ensemble de deux notes qu'on exécute rapidement et plus vite on les joue, mieux c'est »¹²⁴.

Ces façons d'aborder la réalisation du trille reflètent parfaitement la différence de ces deux personnalités musicales. On comprend que pour Vianna da Motta, la durée exacte et la place précise dans le temps de chacune des notes du trille devaient être calculées, alors que pour Guilhermina Suggia le nombre de notes du trille et la place de chacune dans le temps étaient considérés comme sans importance tant que le départ et l'arrivée du trille étaient en place. En d'autres termes, Suggia envisage le trille comme une totalité alors que Vianna da Motta l'analyse comme une série de composantes. On peut rapprocher cette anecdote d'un article en deux parties de Jaime Batalha Reis paru en 1904 dans le *Século* "*Revista Literária*" que nous citerons abondamment pour la clarté qu'il apporte à la compréhension de notre propos :

« Tous les classements sont faux quand ils sont compris comme absolus et définitifs ; mais ils aident tous à éclairer la nature de ce qui est classé.

Pour cette raison, il est intéressant – sans oublier que rien n'est absolu – de diviser les musiciens interprètes (en particulier les pianistes) en deux groupes : celui des *Impulsifs* et celui des *Intellectuels*. Cette distinction me semble tellement naturelle qu'une fois suggérée, on l'applique

¹²⁴ « Viana da Mota era, assim, o representante de um tipo de artista pensador, estudioso de calma reflexão, meditando sobre os problemas que a arte musical lhe oferecia. [...]

Em certa ocasião, encontraram-se no Hotel do Buçaco, salvo erro por 1926, estes dois colossos da arte musical, para ensaiar as Sonatas de Beethoven para violoncelo e piano. Em certo momento do ensaio e a propósito de um trilo [...], o Mestre observa ser de sua opinião «medir-se» o trilo, isto é, que a execução do trilo deve comportar um determinado número de notas; e, naturalmente, desenvolve a sua teoria, demonstrando-a com os devidos exemplos pianísticos. Guilhermina Suggia ouve atentamente, respondendo pouco mais ou menos o seguinte: Para mim (querendo dizer: no seu ponto de vista violoncelístico), um trilo apenas são duas notas a executar rapidamente e quanto mais rápidas melhor. », Frederico de FREITAS, « Viana da Mota, pianista cosmopolita e compositor lusitano », *op. cit.*, p. 6.

automatiquement à tous les pianistes que l'on entend jouer :

Les *Impulsifs* manifestent des émotions fortes et profondes, sont guidés par un mouvement intérieur spontané – en partie inconscient et irrésistible – produisant presque toujours des effets inattendus.

Les *Intellectuels* sont ceux qui cherchent analytiquement les raisons de chaque interprétation, le sens et l'effet de chaque forme expressive ; qui décident consciemment, en étudiant l'histoire de chaque composition, les idées littéraires qui ont pu inspirer l'œuvre et la biographie de l'auteur.

On pourrait dire que les *artistes impulsifs* jouent *comme ils peuvent* et que les *artistes intellectuels* jouent *comme ils veulent*.

Les *artistes impulsifs* ont souvent une personnalité plus prononcée, plus impérieuse et plus captivante. Interprétant n'importe quel compositeur, c'est surtout eux-mêmes qu'ils interprètent. Les idées musicales des compositeurs leur suggèrent des formes d'expression très prononcées sans qu'il leur soit nécessaire de les transformer dans leur essence. [...]

Les *artistes intellectuels* se soumettent au contraire plus facilement aux exigences des compositeurs ; réalisent plus fidèlement leurs intentions. Ce sont les seuls capables d'étudier et d'obéir froidement, minutieusement et analytiquement à ces intentions. Ce sont les seuls qui essayent d'oublier leur propre personnalité, de l'abdiquer pour une autre, c'est-à-dire de renoncer à ce qu'ils sentent spontanément pour sentir, par l'analyse, ce qu'ils supposent que le compositeur aura senti [...].

Les *artistes impulsifs* sont ceux qui, facilement, émeuvent et conquièrent les auditoires. Les vibrations nerveuses et intenses, les sentiments, sont instantanément communicatifs ; les auditeurs les plus sensibles entrent facilement en vibration avec ces artistes, comme s'ils étaient leurs *harmoniques*.

L'expression artistique d'une réflexion, par sa nature froide et claire, impressionne ; elle provoque d'autres réflexions ; elle est évaluée, mesurée, discutée ; elle présuppose un savoir critique, des études, des recherches préalables ; – ici, l'émotion (issue de la fascination pour la réflexion) procède surtout de l'intellect. C'est pour cette raison que, dans un auditoire, la partie du public qui peut être impressionnée par une interprétation intellectuelle est toujours assez restreinte.

[...] Parmi les grands pianistes que j'ai entendu, Anton Rubinstein a probablement été le plus notable représentant des *Interprètes impulsifs*, alors que Hans von Bülow a été le plus représentatif des *Interprètes intellectuels*. [...]

II – Concernant J. Vianna da Motta et en tenant compte de ces distinctions, je dirais que c'est plutôt *un intellectuel*.

Comme on le sait, ses maîtres les plus importants ont été les frères Scharwenka¹²⁵, Karl Schäffer, Liszt et Hans von Bülow. Karl Schäffer (Berlin) a, paraît-il, consolidé l'éducation fondamentale de l'homme et de l'artiste ; Liszt l'a inscrit dans l'École de musique moderne révolutionnaire. Mais c'est surtout à l'École de Hans von Bülow qu'il semble appartenir.

Vianna da Motta a, comme ce dernier, la faculté de s'approprier sentimentalement et intellectuellement les œuvres des compositeurs, de les penser en les jouant. Il a la préoccupation de *comprendre* chaque compositeur, au sens où ce verbe peut s'appliquer à un auteur littéraire. Entre

¹²⁵ Selon João de Freitas Branco, Vianna da Motta considérait l'enseignement qu'il avait reçu à l'école des frères Scharwenka comme négligeable. Cf. João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 261.

ces deux interprètes intellectuels tellement semblables, c'est Vianna da Motta qui semble le plus réfléchi, le plus pondéré et le moins impulsif »¹²⁶.

Les propos de Jaime Batalha Reis pourraient être contestés pour leur manque de rigueur. Mais il ne faut pas oublier le propos à partir duquel il construit sa démonstration : « Tous les classements sont faux quand ils sont compris comme absolus et définitifs ; mais ils aident tous à éclairer la nature de ce qui est classé ». Jaime Batalha Reis adopte ainsi une position prudente, tout à fait compréhensible étant donnée la complexité du sujet. Son affirmation suggère qu'une certaine souplesse d'esprit est indispensable à la compréhension des idées qu'il expose.

Dans cet article sont exposées plusieurs idées forces : la distinction entre deux types de pianistes – les « *impulsifs* » et les « *intellectuels* » – dont les caractéristiques s'opposent au point de légitimer un classement ; aux « *impulsifs* » est associée l'idée de spontanéité tandis qu'aux « *intellectuels* » est associée l'idée d'analyse. À la caractérisation du jeu des « *intellectuels* » – groupe dans lequel Batalha Reis inclut Vianna da Motta – est associée l'idée que la réflexion « impressionne » et que l'émotion provoquée par le jeu d'un « *intellectuel* » procède avant tout

¹²⁶ « Todas as classificações são falsas quando supostas fixações absolutas e coordenações definitivas; mas todas elas servem a esclarecer a natureza das coisas classificadas.

Talvez seja, por isso, interessante – não esquecendo esta restrição – dividir os músicos intérpretes em geral, e especialmente os pianistas, em dois grupos que chamarei o dos *Impulsivos* e o dos *Intelectuais*. Esta distinção afigura-se-me ser tão natural que, uma vez sugerida, imediatamente se aplica a todos os pianistas que ouvimos:

Os *Impulsivos* são os de comoção forte e profunda, arrastados por um movimento interior espontâneo, – em parte inconsciente e irresistível, – produzindo, quase sempre, efeitos inesperados.

Os *Intelectuais* são os que investigam analiticamente os porquês de cada interpretação, o significado, e o efeito de cada forma expressiva; os que escolhem, e se decidem conscientemente, estudando a História de cada composição, as ideias literárias que possam ter querido nela expressar-se, a biografia do autor.

Pode dizer-se que os *artistas impulsivos* tocam *como podem*, e os *artistas intelectuais* tocam *como querem*.

Os *artistas impulsivos* são, de ordinário, os de personalidade mais pronunciada, mais imperiosa e mais absorvente. Executando qualquer autor, são eles sobretudo que a si próprios se executam. As ideias musicais dos autores, ainda mesmo quando eles fundamentalmente as não alterem, sugerem-lhes formas de expressão muito acentuadas. [...]

Os *artistas intelectuais* são, pelo contrário, os que com mais facilidade se sujeitam às criações de outrem; são os que mais fielmente se aproximam nas linhas gerais, pelo menos, das intenções dos autores. São os únicos capazes de friamente, minuciosamente, analiticamente, as estudarem e lhes obedecerem. São os que procuram esquecer as suas personalidades, abdicá-las noutras, isto é, prescindir do que espontaneamente sentem, para procurar sentir, pela crítica, o que eles supõem que outrem terá sentido [...].

Os *artistas impulsivos* são os que mais facilmente comovem, conquistam, arrastam as maiorias dos auditórios. As vibrações nervosas intensas, os sentimentos, são instantaneamente comunicativos; os ouvintes mais sensíveis, mais vibráteis, entram facilmente em vibração com esses artistas como se fossem os seus *harmónicos*.

Os actos intelectuais, de sua natureza frios e nítidos, impressionam pela reflexão; provocam outros actos intelectuais; são avaliados, pesados, discutidos; pressupõem conhecimentos críticos, estudos, investigações prévias; – e a emoção, que representa o convencimento, é, neste caos, principalmente lógica. Por isso a parte dum auditório impressionável pelas interpretações predominantemente intelectuais é sempre muito limitada.

[...] Dos grandes Pianistas que eu tenho ouvido, Anton Rubinstein foi talvez o mais notável representante dos *Intérpretes impulsivos*, como Hans von Bülow foi talvez o mais típico dos *Intérpretes intelectuais*. [...]

II – Aplicando a J. Vianna da Motta as distinções que ficam indicadas, direi que ele é, predominantemente, *um intelectual*.

Os seus mestres foram, como é sabido, principalmente, os Irmãos Scharwenka, Karl Schäffer, Liszt e Hans von Bülow. Karl Schäffer (Berlim), parece haver consolidado a educação fundamental do homem e do artista; Liszt fixou-o na Escola da música moderna revolucionária. Mas é à família de Espíritos de Hans von Bülow que ele mais parece pertencer.

Vianna da Motta tem, como este, a faculdade de se apoderar sentimental e intelectualmente dos autores, de os pensar tocando-os, a preocupação de *compreender* cada autor musical, no mesmo sentido com que este verbo se aplica a um autor literário. E não é dentre os dois intérpretes intelectuais tão semelhantes, o alemão Bülow, mas o português Vianna da Motta, o que me parece ser o mais reflectido, o mais ponderado, o menos impulsivo. », *Idem*, p. 258-261.

d'une fascination pour cette réflexion. Dans ses *Estudos de crítica psicológica : A « Apassionáta » de Beethoven e Viãna da Móta*, Raul d'Oliveira Sousa Leal explique comment l'intellect produit du plaisir en s'interrogeant sur la nature de l'émotion :

« [L'émotion] n'est-elle pas le résultat de la dissolution de l'organisme qui, par là-même, devient immensément impressionnante ? Si. Et l'intelligence n'est-elle pas plus impressionnante quand l'organisation des idées est plus complexe, quand la quantité d'informations disposées de manière ordonnée et mises en œuvre est plus grande ? Si. Donc, n'est-t-il pas indispensable d'avoir un cerveau organisé de façon complexe pour ressentir une émotion profonde ? Certainement. »¹²⁷

Raul d'Oliveira Sousa Leal associe ici le caractère « *intellectuel* » du jeu à la complexité de l'organisation des idées et à la quantité d'informations ordonnées. À partir de cette idée et en nous appuyant sur l'écriture pianistique des œuvres de Vianna da Motta et sur les propositions de doigtés et d'arrangements de ses éditions, nous allons développer nos outils d'analyse et tenter de démontrer le caractère « *intellectuel* » de son jeu.

1. Aspect *intellectuel* dans les compositions et les éditions annotées

Dans ce sous-chapitre, nous proposons un système de réflexion et d'analyse de la complexité de réalisation pianistique de passages musicaux ayant pour support la représentation de la partition en tant qu'« instantiation » de l'œuvre musicale. Nous nous limiterons donc à l'étude des « représentations cognitives »¹²⁸ relatives à la préparation de l'exécution, qui peut être définie comme la mise en place du corps par rapport à l'instrument. Bien que notre étude s'inscrive dans le champ d'étude de la « programmation motrice »¹²⁹, elle diffère des travaux existants tels que ceux de Caroline Palmer ou Henry Shaffer qui prennent pour support la production sonore d'une performance en tant qu'« instantiation » ou sa fixation en tant qu'« instantiation physique »¹³⁰ (sur vinyle, cassette, disque compact, etc.). Compte tenu du support que nous analysons, nous nous écartons de l'étude de l'exécution à proprement parler, autrement dit, du rapport entre le toucher et la production sonore procédant de la « transduction des représentations cognitives en mouvements

¹²⁷ « Não é éla, por ventúra, o resultado da dissolução do organismo que por esse fácto se torna imensamente impressionável? É. E por ventúra, o cérebro não é tânto máis impressionável, quanto maiór é a súa compléxidade organica, quanto maiór é a quantidade de elementos dispóstos até certo ponto ordenadamente e atraídos pelo exterior? Também é. Portanto, não é indispensável possuir-se úma grande compléxidade até certo ponto organica, no cérebro, para se possuir úma profúnda emotividade? Decerto. », Raul d'OLIVEIRA SOUSA LEAL, *Estudos de crítica psicológica : A « Apassionáta » de Beethoven e Viãna da Móta*, op. cit., p. 4. Ici, il nous a semblé plus correct de traduire le mot « impressionável » par « impressionnante ».

¹²⁸ Cf. Richard PARNCUTT, John SLOBODA, Eric CLARKE, Matti RAEKALLIO et Peter DESAIN, « An Ergonomic Model of Keyboard Fingering for Melodic Fragments », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, Vol. 14, n°4 (Été 1997), p. 342.

¹²⁹ « motor programming ». Cf. L. Henry SHAFFER, « Performances of Chopin, Bach, and Bartók : Studies in motor programming », *Cognitive Psychology*, Vol. 13, n°3 (juillet 1981), p. 326-376 ; cf. Caroline PALMER, « Mapping musical thought to musical performance », *Journal of Experimental Psychology : Human Perception & Performance*, Vol. 15, n°12 (1989), p. 331-346.

¹³⁰ « instantiation » et « physical instantiation », David H. THOMAS et Richard P. SMIRAGLIA, « Beyond the Score », op. cit., p. 650.

physiques »¹³¹, cette sphère d'étude relevant de ce que Bruno Hermann Repp ou Manfred Clynes désignent, dans leurs travaux sur l'expression et le sens musical, par le terme de « microstructure »¹³².

Nous commencerons par exposer le principe de quantification adopté pour calculer le nombre de procédés nécessaires à l'exécution d'une tâche. Nous appliquerons ensuite ce principe de quantification à l'analyse de l'exécution pianistique pour formuler notre système de quantification. Nous exposerons enfin notre système de qualification permettant d'évaluer la complexité de différentes solutions d'exécution de passages musicaux.

1.1. Principe de quantification

Considérons les trois grilles suivantes de 5 x 5 carrés, où :

1. la lettre *A* représente le point de départ de la trajectoire et *B* son point d'arrivée ;
2. les *points* représentent la trajectoire entre *A* et *B*.

A	•	•	•	•
				•
				•
				•
				B

Grille 1

A	•			
	•	•		
		•	•	
			•	•
				B

Grille 2

A	•	•		
		•		
•	•	•		
•				
•	•	•	•	B

Grille 3

Les grilles proposent toutes les mêmes points de départ et d'arrivée, mais chacune propose une trajectoire différente.

Nous considérerons les types de déplacement suivants : vers la gauche (*g*) ; vers la droite (*d*) ; vers le haut (*h*) ; vers le bas (*b*).

Nous considérerons que chaque déplacement représente un changement d'état qui génère un procédé (*p*) égal à 1. Le changement d'état, que nous pourrions également désigner comme état dynamique, s'oppose à l'état statique qui se définit par le maintien d'un état donné, autrement dit, par l'absence de changement d'état.

Comparons les trajectoires des grilles 1 et 2. Bien qu'elles soient différentes, elles comportent un même nombre de procédés (*p*). Ci-dessous, les représentations mathématiques de ces trajectoires, sachant que les additions et multiplications sont ici des opérations non commutatives au sens où les représentations mathématiques traduisent des séquences de changements d'état non-

¹³¹ « transduction of cognitive representations into physical movements », Richard PARNCUTT, John SLOBODA, Eric CLARKE, Matti RAEKALLIO et Peter DESAIN, « An Ergonomic Model of Keyboard Fingering for Melodic Fragments », *op. cit.*, p. 342.

¹³² Cf. Manfred CLYNES, « Some Guidelines for the Synthesis and Testing of Pulse Microstructure in Relation to Musical Meaning », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, Vol. 7, n°4 (Été 1990), p. 403 ; cf. Bruno REPP, « Expressive Microstructure in Music : A Preliminary Perceptual Assessment of Four Composers' "Pulses" », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, n°3 (Printemps 1989), p. 244.

arbitraires :

- grille 1 : $p = d + d + d + d + b + b + b + b = 4d + 4b = 8$;
- grille 2 : $p = d + b + d + b + d + b + d + b = 4(d + b) = 8$.

Si l'on considère, comme Raul d'Oliveira Sousa Leal, que l'intellectualité procède de la complexité de l'organisation des idées et de la quantité d'informations ordonnées – autrement dit, du nombre de procédés générés –, on peut affirmer que ces deux grilles ont le même niveau de complexité intellectuelle bien que leurs trajectoires soient différentes. En effet, chacune possède le même nombre de types de déplacement (2 : d et b), le même nombre de types d'enchaînements entre déplacements (1 : d vers b) et le même nombre de procédés (8).

Si l'on compare le nombre de types de déplacement, le nombre d'enchaînements entre les différents types de déplacement ainsi que le nombre de procédés (p) des trajectoires des grilles 1 et 3, on constate que la grille 3 exige un raisonnement plus complexe que la grille 1 :

- grille 1 : $p = d + d + d + d + b + b + b + b = 4d + 4b = 8$;
- grille 3 : $p = d + d + b + b + g + g + b + b + d + d + d + d = 2d + 2b + 2g + 2b + 4d = 12$.

En effet, la grille 3 comporte plus de types de déplacement (3 : d , b et g), plus d'enchaînements entre les différents types de déplacement (4 : d vers b ; b vers g ; g vers b ; b vers d) et plus de procédés (12). On pourrait ainsi affirmer que, pour la réalisation d'une même tâche (qui consiste à aller de A à B), la grille 3 représente une complexification intellectuelle par rapport à la grille 1.

1.2. Système de quantification

Le système de quantification que nous allons exposer consiste dans l'application du principe de quantification au dénombrement des procédés « représentés cognitivement » dans la préparation à l'exécution pianistique de passages musicaux. Considérons donc que les grilles présentées précédemment (où A occupe le carré supérieur gauche et B le carré inférieur droit) représentent un même passage musical et que les trajectoires de A à B représentent différentes solutions à sa réalisation au piano. Appliquons à ces dernières le principe de quantification que nous venons d'exposer afin d'évaluer leur complexité intellectuelle. Pour ce faire, nous devons identifier le phénomène pianistique générant les procédés (p) ce qui, dans notre principe de quantification, correspond aux déplacements (g , d , h et b). Nous avons donc recensé un certain nombre de paramètres susceptibles de traduire les différents processus pianistiques compris comme « représentations cognitives » :

- le déplacement (d) correspond au déplacement effectué par un ou plusieurs doigts d'une main sur le clavier. Nous considérerons comme déplacement tout mouvement se traduisant par le changement de touche d'au moins un doigt. Exemples :


	<p>Dans l'enchaînement des accords joués à la main droite, le pouce, qui joue le <i>si</i> du premier accord, doit se déplacer pour jouer le <i>do</i> du deuxième accord. Ce mouvement correspond à un déplacement.</p> <p>Dans l'enchaînement des accords joués à la main gauche, il n'y a aucun déplacement au sens où aucun doigt ne doit se déplacer pour jouer le deuxième accord.</p>
	<p>Dans les enchaînements des accords de la main droite et de la main gauche, l'ensemble des doigts se déplace. Ces mouvements correspondent chacun à un déplacement (un à la main droite, un à la main gauche).</p>

- la nature (*n*) correspond à la technique digitale associée au jeu d'une note seule, d'un intervalle non-mélodique ou d'un accord. Exemples :



	<p>La technique digitale associée au jeu de la note <i>do</i> à une main consiste dans l'articulation d'au moins un doigt, les autres restant surélevés ou posés sur le clavier. Cela signifie par exemple que le jeu d'une gamme à une main est constitué d'une suite de notes seules, chacune étant considérée comme appartenant à la catégorie cognitive du jeu d'une note seule.</p>
	<p>La technique digitale associée au jeu de l'intervalle non-mélodique <i>do-mi</i> à une main consiste dans l'articulation d'au moins deux doigts, les autres restant surélevés ou posés sur le clavier. Ceci vaut pour le jeu de tout intervalle non-mélodique (quarte, sixte, octave, etc.). Cela signifie par exemple que le jeu d'une gamme en tierces à une main est constitué d'une suite de tierces, chacune étant considérée comme appartenant à la catégorie cognitive du jeu d'une tierce.</p>
	<p>La technique digitale associée au jeu de l'accord constitué des notes <i>do, mi, sol</i> et <i>do</i> à une main consiste dans l'articulation d'au moins quatre doigts, l'éventuel autre doigt restant surélevé ou posé sur le clavier. Ceci vaut pour le jeu de tout accord d'au moins trois sons – majeur, mineur, augmenté, diminué, de septième de dominante, etc.</p>

- l'empreinte (*e*) correspond à la succession d'au moins deux natures dans une main sans déplacement de doigt¹³³. Exemple :

¹³³ En vérité, une nature (*n*) peut être une empreinte (*e*). À titre d'exemple, un accord de *do* majeur (*do, mi, sol*) joué à la main droite au pouce, troisième et cinquième doigts forme une empreinte. Nous l'avons cependant considéré comme une nature (*n*). Pour la considérer comme une empreinte, il aurait fallu que l'accord soit brisé au minimum en deux. Par exemple : le *do* et le *mi* joués au pouce et au troisième doigt respectivement, puis le *sol* joué au cinquième doigt.

	<p>L'ensemble des notes de la main droite forme une empreinte puisqu'il n'y a aucun déplacement entre la tierce <i>do-mi</i> jouée au pouce et au troisième doigt et la note seule <i>sol</i> jouée au cinquième doigt.</p> <p>L'ensemble des notes de la main gauche ne forme pas d'empreinte puisqu'il y a un déplacement entre l'octave <i>do-do</i> jouée au pouce et au cinquième doigt et l'accord <i>do-mi-sol</i> joué au pouce, troisième et cinquième doigts.</p>
---	---

- la fonction (*f*) correspond à la (aux) voix prise(s) en charge par une main (mélodie, accompagnement, ligne grave, ligne aiguë, etc.). Exemples :

	<p>Dans le jeu de chacune des notes de la portée supérieure, la main droite a pour fonction de produire une mélodie (avec ses intensités, ses articulations et ses expressions propres) alors que dans le jeu de chacune des notes de la portée inférieure, la main gauche a pour fonction de produire un accompagnement écrit sous forme de basse d'Alberti (avec ses intensités, ses articulations et ses expressions propres).</p>
	<p>Au premier temps de la mesure, la main droite a pour fonction de produire et de conduire la voix la plus aiguë (le soprano) ; du deuxième au quatrième temps, elle a la fonction de produire et de conduire les deux voix les plus aiguës (le soprano et l'alto). Aux deux premiers temps de la mesure, la main gauche s'abstient de jouer ; au troisième temps, elle a pour fonction de produire et de conduire la voix la plus grave (le baryton) ; au quatrième temps, elle a pour fonction de produire et de conduire les deux voix les plus graves (le baryton et le ténor).</p>

Dans la mesure où ce système procède du principe de quantification, nous admettons que seuls les changements d'état génèrent des procédés (*p*). Le maintien d'une nature ou d'une fonction dans une solution donnée ne génère donc pas de procédé (*p*) puisqu'il correspond à un état statique (exemples : la répétition d'une note ou d'un accord avec les mêmes doigts ; le jeu d'octaves successives à une main ; le jeu continu d'une mélodie ou d'une basse d'Alberti à une main). Cependant, les alternances de natures et de fonctions génèrent des procédés (*p*) dans la mesure où elles correspondent à des états dynamiques (exemples : le jeu d'une tierce puis d'une octave à une main ; l'alternance à la même main du jeu de la mélodie et de l'accompagnement). Ainsi :

- le changement de nature (Δn) correspond au nombre de fois qu'une nature est remplacée par une autre ;
- le changement de fonction (Δf) correspond au nombre de fois qu'une main prend en charge une (ou plusieurs) nouvelle(s) fonction(s).

Chaque Δn ou Δf correspond à un changement d'état. Chacun génère donc un procédé (p) égal à 1, soit $\Delta n=1$ et $\Delta f=1$.

Chaque déplacement (d) est en soi un changement d'état. Il génère donc un procédé (p) égal à 1, soit $d=1$. Cependant, quand des déplacements sont effectués de façon simultanée et strictement parallèle aux deux mains, nous ne comptons qu'un seul changement d'état. Exemple :

	<p>Lorsque les deux mains jouent simultanément des octaves parallèles sur les notes <i>do</i> puis <i>ré</i> aux pouces et cinquièmes doigts, un seul changement d'état est comptabilisé.</p>
--	---

Le concept d'empreinte naît d'un processus de simplification de la pensée. Sa présence dans une solution d'exécution ne participe pas de l'augmentation mais de la réduction du nombre de procédés (p). Cependant, cette réduction du nombre de procédés (p) n'est pas nécessairement proportionnelle au nombre d'empreintes. En effet, l'enchaînement de deux empreintes (e) implique forcément un déplacement. Si nous admettons que chaque procédé (p) généré par une empreinte (e) est égale à -1 , la présence dans une solution de deux empreintes successives dans une main génère $p=2e+d=-2+1=-1$; la présence dans une solution de trois empreintes successives dans une main génère $p=3e+2d=-3+2=-1$; etc. Le résultat est toujours le même : -1 . Ce n'est donc pas le nombre d'empreintes qui permet de réduire le nombre de procédés (p) mais le nombre de natures (n) comprises dans les empreintes. Plus une empreinte comporte de natures, plus son impact est important dans la réduction du nombre de procédés (p). Nous considérerons donc que

chaque procédé (p) généré par une empreinte (e) est égal à $-1\left(\frac{\sum n}{2}\right)$, soit $e=-1\left(\frac{\sum n}{2}\right)$, où $\sum n$ est égale au nombre de natures comprises dans l'empreinte concernée et où le dénominateur 2 représente le plus petit nombre de natures (n) qu'une empreinte peut comprendre. Prenons comme exemple la succession de quatre natures à la main droite :

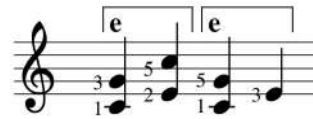


- si on regroupe les quatre natures en une seule empreinte,



celle-ci génère $-2p$ puisque $p=1e=-1\left(\frac{4}{2}\right)=-2$;

- si on regroupe les quatre natures deux par deux dans deux empreintes,



celles-ci génèrent au total $-1p$ puisque $p=2e+d=-2\left(\frac{2}{2}\right)+1=-2+1=-1$, où d représente le déplacement imposé par l'enchaînement des deux empreintes ;

- si on regroupe trois notes en une seule empreinte et que l'on isole la quatrième (qui toute seule ne peut pas former une empreinte),



l'empreinte génère $-1,5p$ puisque $p=1e=-1\left(\frac{3}{2}\right)=-1,5$.

Ci-dessous, la formule que nous utiliserons pour calculer le nombre de procédés (p) d'un passage musical comprenant des déplacements (d), des changements de natures (Δn), des changements de fonction (Δf) et des empreintes (e), Σ étant la somme de ces processus pianistiques dans le passage musical :

$$p = \Sigma d + \Sigma \Delta n + \Sigma \Delta f + \Sigma e = \Sigma (d + \Delta n + \Delta f + e)$$

Le nombre de paramètres admis dans ce système n'est pas suffisant pour traduire la réalité physique des objets analysés dans son intégralité. En effet, dans la mesure où tous les mouvements correspondent à des changements d'état qui génèrent des procédés, les maintiens de natures ou de fonctions génèrent eux aussi des procédés. Exemples :

- dans la répétition d'une note avec un même doigt, la nature est maintenue mais le fait de rejouer la note nécessite de générer des procédés pour articuler le doigt et/ou le poignet ;
- dans le fait de jouer une mélodie à une seule main, la fonction attribuée à cette main se maintient, mais il est nécessaire de générer de façon continue les procédés propres à la production de cette mélodie.

Cependant, ces derniers types de procédés relèvent de l'exécution et non plus de la préparation de l'exécution.

Il faut par ailleurs noter que notre système ne s'appuie pas sur la qualité des changements d'état. En effet, un déplacement (d), quelle que soit sa distance ou son angle, correspond toujours à $1p$; un changement de fonction (Δf), qu'il concerne l'alternance entre le jeu d'une mélodie et d'un accompagnement ou l'alternance entre le jeu exclusif d'une voix grave et le jeu simultané d'une voix grave et d'une voix médiane, correspond toujours à $1p$. Ce choix méthodologique procède du fait que ce système cherche à évaluer non la difficulté mais la complexité de réalisation associée à la préparation de l'exécution pianistique, par le biais de la quantification du nombre de procédés (p) générés au niveau des « représentations cognitives ».

1.3. Système de qualification

La quantification d'une solution de préparation à l'exécution n'a aucune valeur en soi dans la mesure où un nombre de p n'a de signification que lorsqu'il est confronté à un autre nombre p . C'est la raison pour laquelle ce système de quantification n'est pas utile en dehors d'un système de qualification fondé sur le principe de comparaison. Ainsi, pour chaque passage musical de partition de Vianna da Motta – composition ou édition –, nous devons proposer au moins deux solutions de préparation à l'exécution.

Pour les compositions :

1. la solution que Vianna da Motta indique ou suggère ;
2. une ou plusieurs autres solutions que la composition pourrait indiquer ou suggérer.

Pour les éditions :

1. la solution que Vianna da Motta indique ou suggère ;
2. la solution qu'une autre édition indique ou suggère.

Au-delà de ces possibilités, il se peut que nous proposons d'autres solutions dans les cas suivants :

1. si la composition de Vianna da Motta peut être interprétée de diverses façons ;
2. s'il est justifié de présenter davantage de solutions.

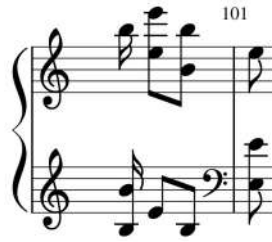
Ces solutions ne seront comparées qu'entre elles.

Puisque ce système repose sur un principe de comparaison, les processus pianistiques communs aux différentes solutions ne seront pas comptabilisés dans le nombre de procédés (p), leur quantification ne permettant pas de les différencier.

Enfin, le système que nous venons d'exposer devrait dans l'idéal fonctionner comme un moule dans lequel n'importe quelles solutions d'exécution de n'importe quel passage d'une œuvre pourraient être introduites pour évaluer leur complexité, identifier et hiérarchiser l'importance attachée par un pianiste aux différentes questions technico-musicales soulevées par l'écriture pianistique et les doigtés de ses œuvres ainsi que par les doigtés et les arrangements de ses solutions pianistiques. C'est dans cette perspective à la fois universelle et utopique que nous l'avons conçu et c'est ainsi qu'il doit être compris.

2. Évaluer la complexité intellectuelle des solutions pianistiques

Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'observer, les notes du passage en double octaves des mesures 100 et 101 de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) de Vianna da Motta sont disposées sur les deux portées d'une manière que nous qualifierons d'inhabituelle.



Exemple n°32 : 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), mes. 100-101.

Cette manière de disposer les notes indique indéniablement la façon dont elles doivent être distribuées entre les mains : les notes écrites sur la portée supérieure doivent être confiées à la main droite et les notes écrites sur la portée inférieure, à la main gauche. En admettant que cette disposition serve à éviter des déplacements entre le *si* et le *mi* de la quarte ascendante et entre le *si* et le *mi* de la quinte descendante et un saut rapide en octaves entre la double croche et la croche qui suit, on peut examiner les doigtés suggérés par l'écriture de Vianna da Motta :



Exemple n°33 : Solution de Vianna da Motta à l'exemple n°32.

Dans cette solution, les deux doubles octaves *mi* sont préparées¹³⁴, conformément à ce que suggère l'écriture.

Ci-dessous le même passage écrit de deux manières plus habituelles (consistant dans l'attribution exclusive d'octaves à l'une des mains, les notes restantes étant prises en charge par l'autre main) avec les doigtés qu'elles suggèrent :



Exemple n°34 : Solution 2 à l'exemple n°32.



Exemple n°35 : Solution 3 à l'exemple n°32.

Lorsque nous appliquons notre système de quantification à ces deux solutions (3 et 4), nous parvenons à la conclusion qu'elles sont semblables. En effet, elles ne présentent aucune différence en termes de production de procédés (*p*) bien que les notes ne soient pas distribuées de la même

¹³⁴ Nous entendons par « préparées » le fait que les mains soient positionnées avant l'exécution proprement dite.

manière entre les mains. Nous parvenons donc à la même conclusion que lorsque nous avons confronté les grilles 1 et 2 dont les trajectoires, bien que différentes, génèrent le même nombre de procédés (p). Ainsi, pour la suite de notre démonstration, nous avons choisi d'écartier la solution 3 à l'exemple n°32.

Ci-dessous, des tableaux illustrant l'application de notre système de quantification à la solution de Vianna da Motta et à la solution 2. Les fonctions (f) seront représentées par des numéros de 1 à 3, où 1 représente la note de la voix la plus grave, 2 la note de la voix médiane et 3 la note de la voix la plus aiguë :

m.d.	e				d	e			
	n	f	n	f		n	f	n	f
	note seule	3	octave	3		octave	3	note seule	3
				2			2		
m.g.	e				d	e			
	n	f	n	f		n	f	n	f
	octave	2	note seule	1		note seule	1	octave	2
		1							1

Tableau n°1 : Illustration de la solution de Vianna da Motta à l'exemple n°32.

La solution de Vianna da Motta comporte quatre processus pianistiques : Δn , Δf , e et d . Les intercalations entre la note seule et l'octave (et vice-versa) correspondent chacune à $1\Delta n$. Ainsi, il y a au total $4\Delta n$, dont $2\Delta n$ à la main droite et $2\Delta n$ à la main gauche. Les intercalations entre le 3 et le 2 (et vice-versa) et entre le 2 et le 1 (et vice-versa) correspondent chacune à $1\Delta f$. Ainsi, il y a au total $4\Delta f$, dont $2\Delta f$ à la main droite et $2\Delta f$ à la main gauche. Il y a $4e$, dont $2e$ à la main droite et $2e$ à la main gauche, qui comportent chacune $2n$. Il y a un seul déplacement ($1d$) puisque les mains se déplacent simultanément et de façon strictement parallèle. Ainsi, nous comptons au total $5p$, puisque :

$$p = 4\Delta n + 4\Delta f + 4e + 1d = 4 + 4 - 4\left(\frac{2}{2}\right) + 1 = 5.$$

Bien que le grand nombre d'empreintes dans la solution de Vianna da Motta bénéficie du fait que le déplacement des mains s'effectue simultanément et parallèlement, l'abondance de Δn et de Δf dans sa solution explique le nombre considérable de procédés (p).

Examinons maintenant le tableau procédant de la solution 2 :

m.d.	n	f	d	n	f	d	n	f	d	n	f
	octave	3		octave	3		octave	3		octave	3
		2			2			2			2
m.g.	e										
	n	f	n	f	n	f	n	f			
	note seule	1	note seule	1	note seule	1	note seule	1			

Tableau n°2 : Illustration de la solution 2 à l'exemple n°32.

Dans cette solution, il n'y a ni Δn ni Δf . Par contre, il y a $3d$ à la main droite et $1e$ à la main gauche

qui comprend $4n$. Ainsi, nous dénombrons au total $1p$, puisque :

$$p = 3d + 1e = 3 - 1 \left(\frac{4}{2} \right) = 1.$$

Malgré le nombre important de déplacements, l'absence de Δn et de Δf explique le faible nombre de procédés (p) comptabilisés dans cette solution.

Si l'on considère, avec Raul d'Oliveira Sousa Leal, que le caractère « *intellectuel* » du jeu est associé à la complexité de l'organisation des idées et à la quantité d'informations ordonnées, on peut affirmer que la solution de Vianna da Motta est plus complexe que la solution 2 dans la mesure où elle comporte plus de processus pianistiques compris comme « représentations cognitives » (4 contre 2) et génère plus de procédés (5 contre 1). Dans ce passage musical, Vianna da Motta privilégie donc la préparation des octaves, l'économie des déplacements et des sauts rapides en octaves à une seule main au détriment des changements de nature et de fonction que cette économie et cette préparation imposent.

On observe cette forme d'écriture pianistique en chiasme générateur de complexité dans différents passages musicaux qui nous informent sur divers aspects techniques du jeu de Vianna da Motta. Par la suite, nous allons successivement étudier cette écriture en corrélation avec le jeu *legato*, la formation d'empreintes, la préparation des octaves et des accords et, enfin, la posture.

2.1. Corrélation avec le jeu *legato*

Nous retrouvons cette primauté de l'économie des déplacements et de la préparation d'octaves sur la complexification de la réalisation dans d'autres œuvres de Vianna da Motta¹³⁵. À titre d'exemple, examinons la mesure 55 de la version pour piano et chœur de l'œuvre *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 : *Partitura para Coro e Piano* (96.) et le tableau procédant de son écriture :



	<i>e</i>					
m.d.	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>n</i>	<i>f</i>
	note seule	3	octave	$\frac{3}{2}$	note seule	3
	<i>e</i>					
m.g.	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>n</i>	<i>f</i>
	octave	$\frac{2}{1}$	note seule	1	octave	$\frac{2}{1}$

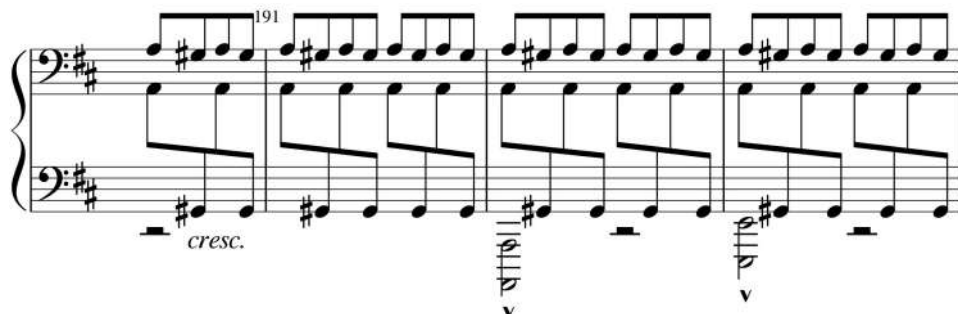
Exemple n°36 : *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 :
Partitura para Coro e Piano (96.), mes. 55.

Tableau n°3 : Illustration de l'exemple n°36.

Le tableau met en évidence le chiasme généré par les intercalations de natures et de fonctions entre les mains, comme c'était le cas dans le tableau n°1, procédant de la proposition de Vianna da Motta

¹³⁵ Voir exemples : *Benedictus*, op. 54 (89.), mes. 128-130 (1^{er} piano), 132-134 (1^{er} piano), 149 (2^e piano), 194-202 (2^e piano) ; *Neuf Préludes*, op. 66 n°3 (93.3.), mes. 67-70 (*Secondo*), *Neuf Préludes*, op. 66 n°4 (93.4.), mes. 1-4 (*Secondo*), 13-16 (*Secondo*), 62-65 (*Secondo*), 74-76 (*Secondo*), *Neuf Préludes*, op. 66 n°6 (93.6.), mes. 3 (*Primo*), *Neuf Préludes*, op. 66 n°9 (93.9.), mes. 15 (*Secondo*) ; *Huit Prières*, op. 64 n°6 (88.6.), mes. 68, 70.

des mesures 100 et 101 de la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.). Bien que le compositeur n'ait pas écrit de liaison d'expression *legato*, l'écriture suggère l'utilisation de la technique du *legato* digital. Le passage musical des mesures 190 à 193 du deuxième piano de la transcription pour deux pianos que Vianna da Motta a faite de l'œuvre *Benedictus*, op. 54 de Charles-Valentin Alkan corrobore cette hypothèse :



Exemple n°37 : *Benedictus*, op. 54 (89.), mes. 190-193.

En effet, le motif de croches n'est pas écrit en double octaves mais en octaves, ce qui donne la possibilité de le réaliser à une seule main. Pourtant, Vianna da Motta partage entre les mains les notes de ce motif malgré l'absence de liaison d'expression *legato* ; seule la volonté d'obtenir un *legato* digital explique le jeu de la note *sol*# par la main gauche (sur la portée inférieure). Le motif serait sinon probablement écrit comme suit :



Exemple n°38 : Solution 2 à l'exemple n°37.

C'est le déplacement du pouce entre les notes *la* et *sol*# de la ligne inférieure qui rend le *legato* digital difficile pour la main droite seule¹³⁶.

Comparons maintenant les tableaux et le nombre de procédés (*p*) que chacune de ces solutions de réalisation de ce motif présente :

- tableau procédant de la solution de Vianna da Motta où la nature « Ø » et la fonction « 0 » désignent l'absence de jeu :

m.d.	e							
	n	f	n	f	n	f	n	f
	octave	2	note seule	2	octave	2	note seule	2
		1			1			1
m.g.	e							
	n	f	n	f	n	f	n	f
	Ø	0	note seule	1	Ø	0	note seule	1

Tableau n°4 : Illustration de la solution de Vianna da Motta à l'exemple n°37.

¹³⁶ Pour illustrer cette problématique, nous aurions aussi pu utiliser les mesures 103 et 107 de l'œuvre *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 : *Partitura para Coro e Piano* (96.).

$$p=6 \Delta n+6 \Delta f+2 e=6+6-2\left(\frac{4}{2}\right)=8$$

- tableau procédant de la solution 2 à l'exemple n°37 :

m.d.	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>n</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>n</i>	<i>f</i>
	octave	2		octave	2		octave	2		octave	2
		1			1			1			1

Tableau n°5 : Illustration de la solution 2 à l'exemple n°37.

$$p=3d=3$$

Dans la solution de Vianna da Motta, nous avons dû considérer qu'entre une nature « Ø » et une nature « note seule » (et vice-versa), aussi bien qu'entre une fonction « 0 » et une fonction « 1 » (et vice-versa), il y avait des changements de nature et de fonction. En effet, dans le fait qu'une main alterne entre le non-jeu et le jeu, il y a des changements d'état qui génèrent des procédés (*p*). Ceci explique et s'explique par la difficulté de conduire une ligne mélodique quand ses notes sont jouées à des mains différentes.

Après la confrontation des deux solutions, nous pouvons conclure que pour Vianna da Motta, outre l'économie des déplacements et le privilège de la préparation d'octaves sur la complexification de la réalisation, l'obtention d'un *legato* digital prime sur la complexification de la réalisation procédant du grand nombre de Δn et de Δf .

Le type d'écriture fondé sur l'alternance des notes d'une ligne mélodique en double-octaves entre les mains est relativement fréquent dans les passages *legato* des œuvres de Vianna da Motta, c'est-à-dire dans les passages musicaux pour lesquels le compositeur indique des lignes d'expression *legato* (ce qui vaut d'ailleurs aussi pour certains passages de ses éditions d'interprète¹³⁷). Voyons par exemple les mesures 44 à 46 de l'œuvre *Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano* (96.) :



Exemple n°39 : *Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano* (96.), mes. 44-46.

¹³⁷ Cf. par exemple mes. 91a-92a du premier mouvement de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven. Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata op. 31 n°2 em Ré menor Para piano Interpretada por J. Vianna da Motta, op. cit.*, p. 5.

Pour permettre le *legato* digital, les notes de cette mélodie écrite en double octaves sont autant que possible alternées entre les mains, économisant des déplacements mais générant au total $4\Delta n$ et $4\Delta f$. Vianna da Motta indique même le troisième doigt de la main gauche pour le *mi* croche, ce qui facilite le *legato* digital entre ce *mi* et le *si* grave qui suit.

Nous trouvons un exemple semblable à la mesure 78 de la 2^a *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), lorsqu'un motif du thème « *S. João* » de Figueira [da Foz] est énoncé pour la première fois :



Exemple n°40 : 2^a *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), mes. 77-78.

Ce motif commence par des octaves à la main droite et des notes seules à la main gauche. À la fin de la mesure 78, les notes seules se trouvent à la main droite et les octaves à la main gauche. Cette permutation de nature et de fonction entre les mains doit une fois de plus être imputée au *legato* digital que Vianna da Motta souhaite obtenir pour l'ensemble des notes comprises dans les lignes d'expression *legato*. Il va même jusqu'à exclure le *fa* à la deuxième double croche pour faciliter le *legato* digital et éviter de confier à une main seule le jeu d'octaves rapides. En effet, si l'on n'exclut pas cette note et si l'on appliquait aux notes comprises dans les lignes d'expression *legato* le principe d'alternance entre les mains des octaves et des notes seules, la technique du *legato* digital serait impraticable. La main droite serait contrainte *a minima* à un déplacement entre le *fa* et le *mi* comme le montre l'exemple suivant (pour les pianistes aux mains plus petites, cette solution impose en outre un déplacement de la main gauche) :



Exemple n°41 : 2^a *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), mes. 78 (réécriture).

L'absence de cette note ne peut s'expliquer par un oubli du compositeur puisque ce cas n'est pas isolé. Voyons les mesures 67 à 69 du *Secondo* du troisième prélude des *Neuf Préludes*, op. 66 (93.3.) de Vianna da Motta extraits d'une transcription pour piano à quatre mains des *11 grands préludes et 1 transcription du Messie de Hændel*, op. 66¹³⁸ pour piano à clavier de pédales ou pour piano à trois mains de Charles-Valentin Alkan :

¹³⁸ Charles-Valentin ALKAN, *11 grands préludes et 1 transcription du Messie de Hændel*, op. 66, Paris, Simon Richault, [1867].

67 *feroce*
ff

Exemple n°42 : *Neuf Préludes, op. 66 n°3 (93.3.), mes. 67-69.*

Dans ce passage, les *staccatos* montrent que Vianna da Motta ne cherche pas à produire de *legato* digital. Pourtant, il *exclut* à trois reprises le *mi* de la deuxième double croche, ce qui lui permet de former des empreintes pour les deux premiers temps de chaque mesure, de réduire le nombre de déplacements et d'éviter de confier à une main seule le jeu d'octaves rapides. Si l'on n'*exclut* pas cette note et si l'on appliquait au motif compris entre les doubles croches et la croche qui suit le principe d'alternance entre les mains des octaves et des notes seules, cette écriture imposerait des déplacements entre le *mi* et le *fa#*. La non-application de ce principe imposerait le jeu de deux octaves consécutives rapides à l'une des mains.

À partir de ces exemples, nous avons pu observer que la contrainte d'exécution du jeu *legato* digital et l'évitement des octaves consécutives rapides à une seule main – allant de pair avec l'économie des déplacements et le maintien d'empreintes – primaient sur la cohérence de l'écriture musicale. Cette dernière pourrait être définie comme le suivi de la logique présidant à l'organisation et au travail du matériau compositionnel, tout en étant à la fois indépendante des contraintes pianistiques et limitée par les possibilités physiques.

2.2. Corrélation à la formation d'empreintes et aux préparations d'octaves et d'accords

Dans les exemples que nous venons d'exposer, l'économie des déplacements, la préparation d'octaves, la recherche du jeu *legato* digital et le souhait d'éviter de confier à une main seule le jeu d'octaves rapides ont pour conséquence l'augmentation du nombre d'empreintes. On pourrait donc avancer l'hypothèse que la formation d'empreintes est également l'une des préoccupations de Vianna da Motta. Le traitement du thème *Moda da Rita* des mesures 225 à 298 de la *5^e Rapsódia Portuguesa, São João (63.5.)* en est la preuve. En cherchant à éviter le jeu d'octaves rapides, les doubles croches du thème ne sont pas jouées en octaves, ce qui permet de réduire le nombre de déplacements en formant une seule empreinte, comme le montre l'exemple suivant (cf. la main droite)¹³⁹ :

¹³⁹ Outre l'exemple qui suit, cf. également les mes. 232, 236, 248, 262, 264, 294, 296.



Exemple n°43 : 5^a Rapsódia Portuguesa, São João (63.5.), mes. 230.

Il est en effet possible de former une seule empreinte à la main droite en jouant les accords au pouce, deuxième et cinquième doigts et les doubles croches au troisième et quatrième doigts successivement.

Nous avons également pu constater, avec l'exemple n°32 des mesures 100 à 101 de la 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), que le saut rapide en octaves était l'un des gestes pianistiques évités par Vianna da Motta. Ce dernier prépare généralement l'octave d'arrivée. Mais dans certains passages de ses œuvres, pour éviter le saut rapide en octaves dans un enchaînement, Vianna da Motta va jusqu'à *exclure* une note de la première octave, la note la plus distante de l'octave qui suit. Les exemples les plus frappants se trouvent dans le traitement du thème « A Ciranda » de la 3^a Rapsódia Portuguesa (63.3.)¹⁴⁰ et dans le traitement du thème principal de la pièce *Im Spiel der Wellen* (64.2.) lorsque celui-ci est entendu en octaves. Voyons un exemple de ce dernier¹⁴¹ :



Exemple n°44 : *Im Spiel der Wellen* (64.2.), mes. 9-10 (reproduit aux mes. 96-97).

Cette écriture permet de préparer l'octave sur les *mi*, évitant ainsi le saut rapide en octaves entre la double croche et la croche. En conséquence, une empreinte comprenant le *la* double croche et l'octave qui suit est créée. En effet, l'écriture de Vianna da Motta suggère que le *la* en double croche doit être joué au deuxième doigt de la main droite et l'octave sur les *mi* au pouce et au cinquième doigt de la main droite. Le doigté précisé par Vianna da Motta à la mesure 58 de la même pièce corrobore cette observation (cf. deuxième doigt de la main droite sur le *mi*) :

¹⁴⁰ Cf. mes. 309-310 (m.d.), 324-326 (m.g.), 325-326 (m.d.), 328-330 (m.g.), 331 (m.d.) et 335 (m.d.), 342-346 (m.d.), 359-360 (m.d.) et 363-364 (m.d.), 365-367 (m.g.).

¹⁴¹ Outre l'exemple qui suit, cf. également les mes. 14-15 (m.d.) et 101-102 (m.d.), 56-57 (m.d.) et 143-144 (m.d.), 58-59 (m.d.) et 145-146 (m.d.), 161-162 (m.d.), 192-193 (m.d.). Cf. d'autres exemples dans José VIANNA DA MOTTA, *Invocação dos Lusíadas de Luiz de Camões para Coro e Orchestra por José Vianna da Motta, op. 19: Partitura para Coro e Piano*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1173, 1897-1913, mes. 104 (m.g.) et 108 (m.g.) ; José VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, op. 15*, Lisbonne, Sasseti & Ca, [1900], mes. 137-138 (m.g.) et 163-164 (m.g.) de la *Dança de Roda, op. 15 n°1* (90.1.).



Exemple n°45 : *Im Spiel der Wellen* (64.2.), mes. 58-59.

Comme cela avait été le cas pour le jeu *legato* digital ainsi que pour l'évitement du jeu rapide en octaves consécutives à une seule main, Vianna da Motta brise la cohérence de l'écriture musicale en *excluant* des notes pour éviter les sauts rapides en octaves. Nous constatons donc une fois de plus que les contraintes pianistiques priment sur la cohérence de l'écriture musicale.

Nos observations permettent de conclure que la formation d'empreintes est également une priorité pour Vianna da Motta, qui va jusqu'à l'*exclusion* de notes pour la favoriser. Mais nos observations ne nous permettent pas d'affirmer que Vianna da Motta se permettait de modifier le texte musical d'œuvres d'autres compositeurs pour favoriser la formation d'empreintes, même si à la mesure 148 de la transcription pour deux pianos du *Benedictus, op. 54* pour piano à clavier de pédales de Charles-Valentin Alkan, il exclut des notes du motif de croches qu'il fait prendre en charge par la main gauche du piano 1.



Exemple n°46 : *Benedictus, op. 54* pour piano à clavier de pédales d'Alkan, mes. 148¹⁴².



Exemple n°47 : *Benedictus, op. 54* (89.), mes. 148.

Cet exemple confirme nos premières observations selon lesquelles l'économie des déplacements et le jeu *legato* digital sont au cœur des préoccupations de Vianna da Motta, seules à même de justifier l'exclusion de notes.

¹⁴² Charles-Valentin ALKAN, *Benedictus pour piano à clavier de pédales ou Piano à 3 mains [...] Op:54*, éd. Elie Miriam Delaborde et Isidor Philipp, Paris, Simon Richault, [1859], Cotage 13298.

2.3. Corrélation à la posture

Des mesures 23 à 29 du deuxième mouvement de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven éditée par Vianna da Motta, non seulement le maintien des natures et des fonctions ne semble pas primordial mais l'économie des déplacements ne semble pas prioritaire, contrairement à ce que nous avons observé dans les exemples précédents. Afin de simplifier la lecture de la distribution des notes entre les mains, nous avons coloré en vert celles qui doivent être jouées à la main droite et en bleu celles qui doivent être jouées à la main gauche :

Exemple n°48 : Solution de Vianna da Motta du deuxième mouvement de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven, extrait des mes. 23-25 (coloré)¹⁴³.

Dans la mesure où le jeu isolé des parties vertes de la mélodie génère potentiellement le même nombre de déplacements (d) et le même nombre de changements de nature (Δn) que si elles étaient jouées à la main gauche et où le jeu isolé des parties bleues de la mélodie génère potentiellement le même nombre de déplacements (d) et le même nombre de changements de nature (Δn) que si elles étaient jouées à la main droite, nous ne comptons ni les déplacements ni les changements de nature produits entre les accords de la mélodie. Seuls les déplacements qui coïncident avec des changements de fonction seront comptabilisés. Par ailleurs, dans la mesure où les empreintes en octaves sont nécessaires à la réalisation du motif de triples croches indépendamment de la solution proposée, il est inutile de les comptabiliser.

Vianna da Motta distribue entre les mains la mélodie du plan sonore central – vert-bleu-vert-bleu-vert-bleu – ainsi que le motif de notes rapides en triples croches des plans sonores grave et aigu – bleu-vert-bleu-vert-bleu-vert. Cette écriture présente plusieurs inconvénients pour son exécution au piano. Comme nous l'avons vu avec l'exemple n°37 des mesures 190 à 193 du *Benedictus, op. 54* (89.), construire une phrase musicale divisée entre les deux mains est toujours plus difficile, et ce quel que soit le mode de jeu. Le changement de main – autrement dit le changement de fonction – provoque en effet des risques de rupture dans la conduite mélodique. L'alternance entre les mains du motif en triples croches présente également un inconvénient

¹⁴³ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata op. 31 n°2 em Ré menor Para piano Interpretada por J. Vianna da Motta, op. cit.*. Vianna da Motta fait la même proposition des mesures 65 à 71 lorsque ce passage est repris en *si* majeur.

puisqu'elle génère des changements de fonction. Finalement, l'alternance entre la mélodie et le motif en triples croches à la main droite aussi bien qu'à la main gauche génère elle aussi des changements de nature puisque la nature associée à la mélodie est l'accord de trois sons surtout compris dans des intervalles de sixte mais également de quarte, quinte, septième et octave¹⁴⁴ alors que les natures associées au motif en triples croches sont les notes seules jouées à un intervalle d'octave. Cela signifie que dans chacun des déplacements comptabilisés, il y a une intercalation de la fonction et de la nature attribuées à chacune des mains. Ceci génère des chiasmes, ce que met en évidence le tableau suivant dans lequel les fonctions (*f*) sont représentées par les caractères *m* et *tc*, qui désignent respectivement la mélodie et les triples croches :

m.d.	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc
m.g.	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> accord	<i>f</i> m

Tableau n°6 : Illustration de la solution de Vianna da Motta pour le passage des mesures 23 à 25 du deuxième mouvement de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven présenté dans l'exemple n°48.

$$p = 10 \Delta n + 10 \Delta f + 10 d = 30$$

Pour la réalisation de ce tableau, nous avons considéré que la main qui jouait la mélodie restait sur les touches jusqu'au moment où l'autre prenait sa place après avoir réalisé son déplacement, comme suggéré dans la solution de Vianna da Motta. Ceci explique pourquoi, dans ce tableau, les déplacements des mains n'ont pas lieu en même temps.

Faisant référence à l'écriture de ces mesures dans son édition, Vianna da Motta défend en note de bas de page que « cette distribution est bien plus commode que le croisement de mains de la version originale »¹⁴⁵ et informe que la solution qu'il a adoptée est celle que Carl Reinecke suggérait dans son édition¹⁴⁶. Ci-dessous ladite version de l'édition originale¹⁴⁷, également colorée :

Exemple n°49 : Solution de l'édition originale du deuxième mouvement de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven, extrait des mes. 23-25 (coloré).

¹⁴⁴ Ceci est valable pour la totalité du passage, soit de la mesure 23 à la mesure 29.

¹⁴⁵ « Esta distribuição é muito mais cômoda que o cruzamento de mãos do original », Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata op. 31 n°2 em Ré menor Para piano Interpretada por J. Vianna da Motta*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁶ Cf. Ludwig van BEETHOVEN, *Sonates pour le Piano : Nouvelle Edition complète revue et doigtée par Carl Reinecke*, éd. Carl Reinecke, Paris, Costallat & Cis, [ca 1895-1905].

¹⁴⁷ Ludwig van BEETHOVEN, *Trois Sonates pour le Piano-forte Composées par Louis van Beethoven : Œuvre 31 Liv II*, op. cit..

Les couleurs verte et bleue utilisées pour distinguer les notes jouées à la main droite des notes jouées à la main gauche conduisent, dans cet exemple, à distinguer la fonction et la nature attribuées à chacune des mains. En effet, le vert peut être compris à la fois comme la représentation des notes de la main droite, la fonction *mélodie* (*m*) et la nature *accords de trois sons* compris surtout dans des intervalles de sixte, mais également de quarte, quinte, septième et octave ; le bleu peut être compris à la fois comme la représentation des notes de la main gauche, la fonction *triples croches* (*tc*) et la nature *notes seules* jouées à l'intervalle d'octave. Ci-dessous, le tableau illustrant la solution de l'édition originale.

m.d.	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>n</i> accord	<i>f</i> m	<i>n</i> accord	<i>f</i> m		
m.g.	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc	<i>d</i>	<i>n</i> note seule	<i>f</i> tc

Tableau n°7 : Illustration de la solution de l'édition originale.

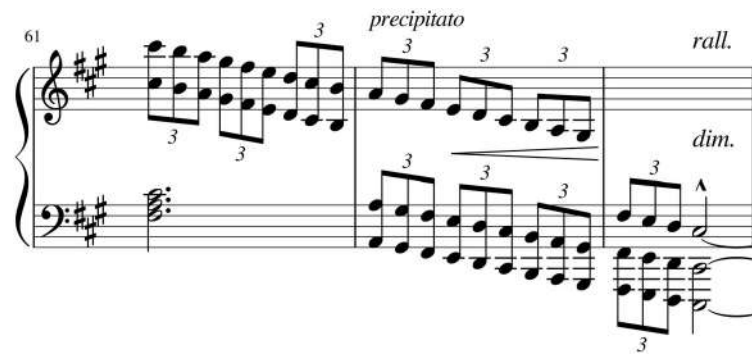
Pour la réalisation de ce tableau, nous avons considéré que le déplacement de la main gauche vers les aigus s'effectuait après le jeu du premier accord suivant le jeu de la dernière note du motif de triples croches.

La solution de l'édition originale comporte un nombre de procédés (*p*) égal au nombre de déplacements que la main gauche effectue à chaque mesure lorsqu'elle croise la main droite, un nombre très inférieur à celui de la solution adoptée par Vianna da Motta : $5p$ pour l'extrait des mesures 23 à 25. On pourrait donc conclure que la solution de Vianna da Motta présente une complexification intellectuelle par rapport à la solution de l'édition originale dans la mesure où elle comporte plus de procédés (30 contre 5), résultant d'un plus grand nombre de déplacements (10 contre 5), d'un plus grand nombre de changements de nature (10 contre 0) et d'un plus grand nombre de changements de fonction (10 contre 0).

La solution adoptée par Vianna da Motta permet cependant d'éviter le croisement de mains et par conséquent de réduire la distance des déplacements (à raison de 1/2), de garder une position centrale par rapport au piano et de maintenir le buste immobile. Si l'on part du principe que la réflexion sur le choix d'un arrangement doit reposer sur la relation entre le nombre d'avantages et le nombre d'inconvénients, tout en tenant compte de l'importance et de la pertinence de chacun de ces avantages et de ces inconvénients, on peut conclure que la position centrale au piano, l'économie des déplacements du buste, l'économie des croisements de mains et la réduction de la distance des déplacements sont des priorités de Vianna da Motta, priorités non seulement sur les changements de nature et de fonction mais également sur le nombre de déplacements.

On retrouve ces préoccupations dans l'écriture pianistique de ses œuvres¹⁴⁸, comme à l'enchaînement des mesures 61 et 62 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) :

¹⁴⁸ Cf. par exemple la mes. 279 de la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1.) ; les mes. 76-77 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) ; les mes. 68 et 70 des *Cenas Portuguesas, op. 18 n°2* (94.2).



Exemple n°50 : *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), mes. 61-63.

La ligne descendante écrite en octaves à la mesure 61 se transforme en doubles octaves à la mesure 62. Dans cet enchaînement, les mains changent de nature et de fonction, générant un chiasme des Δn et des Δf : la main droite qui avait pour nature l’octave et pour fonction les voix supérieure et intermédiaire a pour nature la note seule et pour fonction la voix supérieure ; la main gauche qui avait pour nature un accord de trois sons et pour fonction la voix inférieure a pour nature l’octave et pour fonction les voix inférieure et intermédiaire. Cette écriture comporte essentiellement deux avantages :

1. elle permet de conserver dans tout le passage une posture centrale au piano et le buste immobile (ce qui revient à dire que les changements de nature et de fonction à l’enchaînement des mesures 61 et 62 procèdent de l’anticipation de l’arrivée sur les notes de l’extrême grave du piano à la mesure 63) ;
2. elle permet de réduire la distance du déplacement à la main gauche à l’enchaînement des mesures 61 et 62, celle-ci étant plus prête à jouer l’octave avec le pouce et le cinquième doigt plutôt qu’une note seule avec un autre doigt que le cinquième (d’un point de vue pianistique, le choix du pouce serait le plus raisonnable).

La réduction de la distance des déplacements est également valable pour l’exemple des mesures 23 à 29 du deuxième mouvement de la *Sonate*, op. 31 n°2 de Beethoven éditée par Vianna da Motta. Cependant, dans ce cas, la réduction de la distance des déplacements est une conséquence de l’économie des croisements de mains. En évitant les croisements de mains, Vianna da Motta augmente le nombre des déplacements mais réduit leur distance, ce que met en évidence l’exemple de la mesure 68 de la deuxième pièce des *Cenas Portuguesas*, op. 18 (94.2.)¹⁴⁹ :



Exemple n°51 : *Cenas Portuguesas*, op. 18 n°2 (94.2.), mes. 68.

¹⁴⁹ On retrouve la même proposition à la mesure 70.

Afin d'éviter le croisement des mains entre les basses (croches *la* et *mi* de la portée inférieure) et les aigus (doubles croches *mi-la* suivies de la croche *mi*), Vianna da Motta distribue le thème *Canção d'Aveiro* entre les mains, réduisant en conséquence la distance des déplacements. Or, dans l'exemple de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)*, la réduction de la distance des déplacements ne procédait pas de l'économie des croisements de mains. Cet exemple révèle que la réduction de la distance des déplacements fait partie de ses préoccupations pianistiques au même titre que l'économie des croisements de mains, la position centrale par rapport au piano et l'économie des déplacements de buste.

Nous pouvons conclure de ces démonstrations que la complexification du processus de réalisation des passages musicaux procédant du changement des natures et des fonctions ne semble pas poser de problème à Vianna da Motta. On observe en effet qu'il privilégie le maintien du corps dans une position centrale par rapport au piano, l'économie des croisements de mains, des distances de déplacement, des déplacements de buste, des bras, des mains et des doigts, la préparation des octaves ou des accords au détriment de la complexité générée par la fréquence de changements de natures et de fonctions. Dans les transcriptions et compositions qui ont servi pour nos démonstrations, il en vient même à briser la cohérence de l'écriture musicale pour favoriser cette posture et l'économie des gestes. Dans les exemples que nous avons présentés, Vianna da Motta ne cède pas au geste le plus naturel et le plus immédiat comme un *artiste impulsif* tel que le décrit Jaime Batalha Reis. Il se penche sur les problèmes techniques pour trouver des solutions peut-être moins évidentes, souvent plus complexes, comprises comme résultant à la fois d'expérimentations et de réflexions. Enfin, le témoignage de João de Freitas Branco mettant en évidence l'attention que Vianna da Motta portait à la posture corrobore parfaitement nos conclusions. Selon lui, Vianna da Motta

« demandait à ses disciples [...] d'adopter une attitude sévère devant le piano (ce qui impliquait déjà un état d'esprit empreint de sérieux) avec les bras immobiles près du corps, les avant-bras horizontaux et aussi immobiles que possible. Le mouvement ne devait procéder que des poignets et des doigts, ces derniers surplombant légèrement le clavier. Les mains penchées vers les pouces »¹⁵⁰.

Dans cette étude, nous avons ainsi pu identifier la façon dont il priorise un certain nombre d'enseignements technico-musicaux, pouvant être hiérarchisés comme suit :

¹⁵⁰ « Aos discípulos pedia, [...] uma posição discreta diante do piano (tendo já implícita a séria atitude mental) com os braços imóveis e juntos ao corpo, os ante-braços horizontais e também imobilizados quanto possível. O movimento deveria produzir-se apenas nos pulsos e dedos, aqueles em geral um pouco elevados acima do nível das teclas. Mãos inclinadas para os polegares. », João de FREITAS BRANCO, *Vianna da Motta : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra, op. cit.*, p. 109-110.

1 ^{ère}	Position centrale par rapport au piano	Économie des mouvements corporels
	Économie des déplacements du buste	
	Économie des croisements de mains	
	Réduction de la distance des déplacements	
2 ^e	Économie des déplacements des bras, des mains et des doigts	Économie des gestes par la formation d’empreintes
	Économie de sauts rapides en octaves à une seule main	
	Préparation d’octaves	
	Jeu <i>legato</i> digital	
3 ^e	Complexification intellectuelle	Changements de nature et de fonction

Il est par ailleurs intéressant d’observer comment cette posture au piano, empreinte d’une obsession pour l’économie des gestes, était ancrée dans la personnalité artistique de Vianna da Motta. À en juger par les critiques, elle ne se limitait pas au jeu pianistique et se retrouvait dans sa direction d’orchestre. João de Freitas Branco affirme ainsi que « ceux qui déduisaient une attitude routinière et indifférente de l’extrême économie de gestes et de l’absence de théâtralité, avaient tort. Les idées de Vianna da Motta face au pupitre de direction d’orchestre étaient les mêmes que face au piano »¹⁵¹. Il décrit la « nature » de Vianna da Motta comme « anti-spectaculaire », s’adressant aux « spectateurs ayant plus d’ouïe que d’œil »¹⁵². Tomás Borba et Fernando Lopes-Graça vont dans le même sens dans leur *Dicionário de Música* lorsqu’ils affirment que « son art parfait, sobre, classique, au sens mélioratif du terme, était fondé d’une part sur une technique exceptionnelle mais en rien exhibitionniste et d’autre part à une culture musicale hors du commun »¹⁵³. On peut enfin évoquer les commentaires que Charles Lamoureux aurait fait au sujet de son jeu. Dans une lettre du 18 décembre 1893 adressée à Margarethe Lemke, Vianna da Motta écrit : « Ce matin j’étais chez Lamoureux. J’ai joué Alceste-Caprice. Il a dit : “Vous avez de bons doigts, un beau son, vous jouez très musicalement, vous êtes un artiste sérieux, sans charlatanisme, vous avez toutes les qualités d’un grand musicien” »¹⁵⁴. Dans une lettre du 26 janvier 1894, Vianna da Motta raconte que lors d’une autre rencontre, Lamoureux aurait admiré la simplicité de son jeu¹⁵⁵. On peut ainsi rapprocher l’« absence de théâtralité » et la « nature anti-spectaculaire » décrites par João de Freitas Branco de l’absence d’« exhibitionnisme » observée par Tomás Borba et Fernando Lopes-Graça et de l’image

¹⁵¹ « Enganavam-se os que deduziam da extrema economia dos gestos, da nenhuma teatralidade, uma atitude rotineira e indiferente. As ideias de Viana da Mota, na estante da regência, eram as mesmas do pianista. », *Idem*, p. 132.

¹⁵² « natureza anti-espectacular » ; « espectadores com menos olhos do que ouvidos. », *Idem*, p. 133.

¹⁵³ « a sua arte perfeita, sóbria, clássica, no mais alto sentido da expressão, alicerçava-se, por um lado, numa técnica transcendente, mas nada exibicionista, e, por outro, numa soma invulgar de conhecimentos musicais », Tomás BORBA et Fernando LOPES-GRAÇA, « Viana da Mota, José », *op. cit.*, p. 674.

¹⁵⁴ « Hoje de manhã em casa de Lamoureux. Toquei Alceste-Caprice. Ele disse: “Vous avez de bons doigts, beau son, vous jouez très musicalement, vous êtes un artiste sérieux, sans charlatanisme, vous avez toutes les qualités d’un grand musicien.” », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 82.

évoquée par Lamoureux d'« un artiste sérieux, sans charlatanisme ». Enfin, si des gestes superflus peuvent donner l'impression d'une « théâtralité » ou d'un « exhibitionnisme », l'économie des gestes peut au contraire évoquer l'intellectualisme. Ainsi, nous pouvons conclure que l'image d'« *artiste intellectuel* » que Vianna da Motta a incarnée procède sans doute pour partie de sa propension à l'économie de gestes.

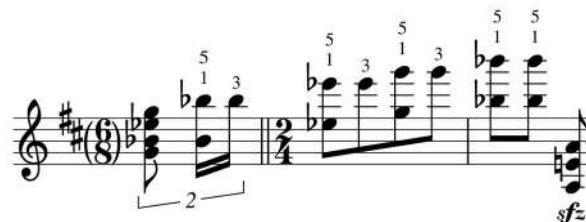
3. Les notes répétées et l'articulation des doigts

L'écriture que nous avons étudiée, qui privilégie la *suppression* de notes pour éviter le saut rapide d'octaves et favoriser la formation d'empreintes – ceci au détriment du maintien de la logique qui préside à l'organisation et au travail du matériau compositionnel – peut impliquer que deux mêmes notes successives soient jouées à deux doigts différents, en particulier lorsque la note *conservée* est précédée d'un intervalle incluant cette note. Analysons à titre d'exemple l'écriture des mesures 343 à 346 de la 3^e *Rapsódia Portuguesa* (63.3.)¹⁵⁶ :



Exemple n°52 : 3^e *Rapsódia Portuguesa* (63.3.), mes. 343-346.

L'écriture de ce passage suggère que les octaves à la main droite soient préparées (à l'exception de celles qui sont écrites en doubles croches). Ainsi, un doigté particulier s'impose, fondé sur l'idée que les notes aiguës du motif (celles qui se répètent, à l'exception du dernier *si^b* puisque aucune note n'est *supprimée* et qu'il ne permet en aucun cas de préparer l'accord qui suit) soient répétées avec différents doigts :



Exemple n°53 : 3^e *Rapsódia Portuguesa* (63.3.), mes. 343-344 (doigtés par nos soins).

Ainsi, les notes répétées aux aigus sont successivement jouées aux cinquième et troisième doigts¹⁵⁷.

¹⁵⁶ On trouve des exemples semblables des mesures 324 à 326 ou 328 à 329, lorsque ce motif apparaît en imitation aux deux mains.

¹⁵⁷ Ou tout doigt autre que ceux qui sont utilisés précédemment.

Or, lorsque deux notes répétées sont jouées à des doigts différents, le jeu fondé sur l'articulation des doigts est plus approprié que le jeu fondé sur l'articulation du poignet. Ce dernier ne serait davantage adapté que si le passage était intégralement écrit en octaves. Cette écriture aurait en effet suggéré que les octaves soient jouées au pouce et au cinquième doigt¹⁵⁸, ce qui aurait impliqué que les doigts se lèvent après l'attaque d'une octave pour effectuer le déplacement vers l'octave suivante. C'est donc le fait de répéter une note au même doigt qui implique l'articulation du poignet. L'articulation des doigts est plus appropriée pour la réalisation de l'exemple n°53, justement parce que l'écriture suggère que les notes seules soient jouées à des doigts différents de ceux utilisés pour jouer l'octave qui suit, ce qui favorise l'immobilité du poignet (l'une des préoccupations fondamentales de Vianna da Motta) et l'articulation des doigts.

Nos observations nous conduisent à émettre l'hypothèse que Vianna da Motta interprétait les passages en notes répétées en alternant les doigts plutôt qu'en utilisant toujours le même. Malgré l'exemple que nous venons d'étudier, représentatif de beaucoup d'autres passages tels que ceux de la pièce *Im Spiel der Wellen* (62.4.) précédemment présentés, il est très difficile de corroborer notre hypothèse en analysant uniquement l'écriture de Vianna da Motta. En effet, l'écriture de notes répétées ne révèle pas toujours comment le compositeur envisageait qu'elles soient exécutées. Mais les doigtés proposés par Vianna da Motta pour l'exécution de plusieurs passages de plusieurs valse de Chopin confirment sans aucune ambiguïté qu'il souhaitait que les notes répétées soit effectivement réalisées par différents doigts¹⁵⁹. Relevons, à titre d'exemple, les doigtés proposés par Vianna da Motta dans l'introduction de la *Grande Valse brillante en mi bémol majeur, op. 18* :

Exemple n°54 : *Grande Valse brillante en mi bémol majeur, op. 18* de Chopin, mes. 1-4.

Même sur une touche noire (le *si_b*), plus étroite qu'une touche blanche, Vianna da Motta n'hésite pas à proposer le changement de doigts pour la répétition d'une note. Relevons au passage que les doigtés proposés par Vianna da Motta révèlent la façon dont il exploitait les différences de poids des doigts. L'exécution des *marcato* est facilitée par l'usage du pouce, qui est le doigt le plus lourd et le

¹⁵⁸ Ou éventuellement au quatrième doigt sur les touches noires.

¹⁵⁹ Cf. par exemple, mes 29, 31, 33, 70, 74, 102, 121, 122, 124, 129, 131, 151-152, 153, 156, 164b, 180-181, 243, 247, 251, 273, 277 et 279 de la *Grande Valse brillante en mi bémol majeur, op. 18* ; mes. 1, 5, 50, 54, 70, 88, 92, 95-96, 146, 150, 162, 166, 210, 214, 281-284 et 289-290 de la *Grande Valse brillante en la bémol majeur, op. 34 n°1* ; mes. 1-3, 8-9, 14-15, 89, 160, 169-173, 177-178 et 182 de la *Grande Valse brillante en la mineur, op. 34 n°2* ; mes. 3, 5 et 6 de la *Grande Valse brillante en fa majeur, op. 34 n°3* ; mes. 3, 7, 8, 10, 12-14, 28 et 31 de la *Valse, op. 64 n°2* ; mes. 101-104, 109-112 et 119 de la *Valse, op. 69, n°2* ; 33-34, 37-38, 41-42, 48 et 57-58 de la *Valse, op. 70 n°1* ; mes. 2, 4, 10, 12, 16-17, 20-21, 55-56, 76, 82 de la *Valse, op. 70 n°2* ; mes. 9, 17, 25-26, 27-28, 29-30, 145 de la *Valse (n°14) en mi mineur op. posthume*, dans Frédéric CHOPIN, *Valsas (Valse) Revistas, Dedilhadas e Interpretadas por José Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1928.

plus fort de la main. Le deuxième doigt sur la note précédente donne au pouce la force et l'élan nécessaires à leur exécution.

Le passage commençant à la mesure 20b de la même valse ne laisse aucun doute quant à la façon de faire de Vianna da Motta, chaque note répétée à la main droite étant jouée par un doigt différent de celui qui la précède, et ce aussi bien sur les touches noires que sur les touches blanches :

Exemple n°55 : *Grande Valse brillante en mi bémol majeur, op. 18* de Chopin, mes. 20b-25.

Nous observons des exemples comparables dans le manuscrit de l'édition d'interprète de la *Sonate, op. 7* de Beethoven que Vianna da Motta pensait vraisemblablement faire publier. Ainsi, dès les premières mesures de l'*Allegro molto e con brio*, Vianna da Motta propose différentes solutions d'exécution pour jouer les notes répétées de la main gauche, toutes consistant dans l'utilisation de différents doigts¹⁶⁰. Les doigtés proposés par Vianna da Motta pour l'exécution de plusieurs passages du premier mouvement de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven le confirment différemment. Nous avons déjà donné l'exemple des premières mesures en croches descendantes pour lesquelles Vianna da Motta propose l'emploi successif des troisième et deuxième doigts, impliquant que les notes répétées soient jouées à des doigts différents (d'abord au deuxième, puis au troisième doigt). Mais le passage des mesures 87 à 89a révèle une véritable obsession pour ce type de jeu, qui présente des changements de doigts sur des notes répétées écrites en valeurs longues¹⁶¹ (la proposition est réitérée à la réexposition) :

Exemple n°56 : *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven, mes. 87-92a (édition de Vianna da Motta).

¹⁶⁰ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Sonate op. 7 in Es dur. L. van Beethoven*, éd. José Vianna da Motta, Genève, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1071, 1915, p. 1.

¹⁶¹ On en observe d'innombrables exemples dans ses éditions musicales, notamment dans les éditions d'interprète. Citons à titre d'exemple les doigtés 1-3-2-3 qu'il propose à la première mesure du *Nocturne, op. 9 n°1* de Chopin pour jouer les quatre premiers *fa* de la mélodie ou les doigtés 5-4-5 qu'il propose pour jouer les trois derniers *si(b)* de la quatrième mesure (cf. Frédéric CHOPIN, *Nocturnos revistos e anotados por José Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1936, Cotage c. c. 157).

Si le changement de doigts peut être compris comme un moyen de simplifier l'exécution d'un passage en notes répétées de valeurs brèves, l'explication ne tient pas pour un passage en notes répétées de valeurs longues. On peut donc avancer l'hypothèse d'une systématisation par Vianna da Motta d'une façon de faire, que l'on pourrait aussi qualifier de « figure performative ».

Quoi qu'il en soit, dans le cas de notes longues répétées aussi bien que dans le cas de notes brèves répétées à des doigts différents, il n'y a pas de changements de nature – puisque le rapport entre un doigt et une note est maintenu indépendamment du doigt utilisé – mais des déplacements successifs – puisque le fait qu'un doigt prenne la place d'un autre sur une même touche signifie qu'il n'y était pas auparavant. Ainsi, au regard de la répétition de notes à un seul et même doigt, la répétition de notes à des doigts différents configure un processus intellectuel plus complexe puisqu'elle comprend plus de procédés (*p*) du fait du nombre de déplacements.

Si Vianna da Motta avait tendance à privilégier le jeu fondé sur l'articulation des doigts, cela ne signifie pas qu'il n'avait pas développé sa technique d'articulation du poignet. João de Freitas Branco évoque sa « virtuosité des poignets et des doigts »¹⁶² et son enregistrement de la *Polonaise op. 53* de Chopin¹⁶³, notamment le long passage d'octaves à la main gauche (en *mi* majeur puis en *mi*^b majeur) quasiment joué à la perfection.

4. Évolution de la technique et de l'assise au piano

Les exemples présentés dans ce chapitre ont tous un point commun : ils proviennent d'œuvres de la troisième phase créative qui commence en 1891. Avant cette date, nous n'avons trouvé aucun exemple de passage musical dont l'écriture pianistique révèle cette hiérarchie très intellectualisée d'enjeux technico-pianistiques, à l'exception des mesures 88 à 93 de la *Valsa, s/op.* (54.) dans lesquelles on relève un soin particulier dans la préparation des octaves – d'abord à la main droite à la mesure 89 (intervalle *do-fa*), puis à la main gauche aux mesures 90 et 91 (intervalle *do-fa*) – et l'économie des déplacements – aux mesures 92 à 93 :

Exemple n°57 : *Valsa, s/op.* (54.), mes. 88-93.

¹⁶² João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 95 et 109-110.

¹⁶³ José VIANNA DA MOTTA, « Polonaise op. 53 – Chopin », *José Vianna da Motta : The Complete Recordings*, op. cit..

Dans les œuvres postérieures à 1891, Vianna da Motta semble employer cette écriture dès qu'elle est possible, ce qui n'est pas le cas auparavant. Ci-dessous, à titre d'exemple, le passage en doubles octaves des mesures 107 à 122 du *Quarteto em lá menor* (59.) composé en 1889 :

Exemple n°58 : *Quarteto em lá menor* (59.), extrait des mes. 107-114.

A l'exception du passage compris entre les premier et sixième temps, l'écriture permettant d'économiser les déplacements, de favoriser le jeu *legato* digital ou la formation d'empreintes est pratiquement toujours possible. Or, Vianna da Motta n'y recourt pas. D'autres passages révèlent d'ailleurs que Vianna da Motta ne privilégie pas l'économie des gestes ou le confort de l'exécution sur la cohérence musicale, notamment dans les œuvres d'enfance. Voyons quelques exemples extraits des *Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), des *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.) et des *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er} op. 43* (30.) :

Exemple n°59 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), mes. 171¹⁶⁴.

Exemple n°60 : *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.), mes. 45¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Voir d'autres exemples dans la même pièce aux mes. 179, 187, 195, 199, 203, 205-206 et 207.

¹⁶⁵ Voir d'autres exemples dans la même pièce aux mes. 22, 159, 163-164 et 217.



Exemple n°61 : *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er} op. 43 (30.)*, mes. 16¹⁶⁶.

Dans ces trois exemples, contrairement à ce qu'il fait régulièrement dans ses œuvres post-1891, Vianna da Motta ne rompt pas la cohérence de l'écriture en *supprimant* une note de l'octave rapide (double croche ou triple croche) pour préparer l'octave qui suit et ainsi éviter le saut rapide en octaves à l'intervalle considérable de septième.

Ces différentes façons de faire ont des conséquences sur la technique. Si, comme nous l'avons vu, l'écriture de Vianna da Motta consistant à *supprimer* des notes pour éviter des déplacements rapides en octaves, pour favoriser la préparation d'octaves et d'accords ainsi que la formation d'empreintes, révèle que sa technique était fondée sur l'articulation des doigts, cela n'est valable qu'à partir de 1891. Si avant 1891, il écrit davantage d'octaves enchaînées à une seule main, cela révèle que la technique fondée sur l'articulation du poignet était alors plus habituelle dans son jeu.

Ces observations nous conduisent à proposer une réflexion sur l'assise au piano de Vianna da Motta. Il semble que Vianna da Motta ait adopté une position de plus en plus basse. Or, si une position haute réduit le potentiel d'articulation des doigts en favorisant les angles entre l'avant-bras et le dessus de la main inférieurs à 180°, une position basse augmente au contraire le potentiel d'articulation des doigts en favorisant les angles égaux ou supérieurs à 180° (l'image iconique de Glenn Gould l'illustre, qui joue les *Variations Goldberg BWV 988* de Bach¹⁶⁷, assis dans la petite chaise que son père avait adaptée pour lui). Les photos de Vianna da Motta assis devant le piano que nous avons pu nous procurer lors de nos recherches corroborent notre hypothèse. Ci-dessous, une sélection de ces photos correspondant à différentes étapes de sa vie, présentées dans l'ordre chronologique :



Image n°11 : Portrait de Vianna da Motta assis devant son harmonium, ca. 1874¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Voir d'autres exemples dans la même pièce aux mes. 17-18, 21-22, 79-80, 118-119, 122-123 et 155-156.

¹⁶⁷ Cf. notamment la version de 1981. Glen GOULD, *J. B. Bach / Goldberg Variations BWV 988 [...]*, s.l., Sony Classical, 1993.

¹⁶⁸ Maria Helena TRINDADE et Teresa CASCUDO (éd.), « Catálogo », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua*



Image n°12 : Portrait de Vianna da Motta assis devant un piano droit, 1882¹⁶⁹.



Image n°13 : Portrait de Vianna da Motta assis devant un piano Bechstein à Buenos Ayres, 1899¹⁷⁰.



Image n°14 : Portrait de Vianna da Motta assis devant un piano droit jouant devant ses parents et ses frères, 1905¹⁷¹.

morte, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 77.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 81.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 106.

¹⁷¹ Teresa CASCUDO, « A música instrumental de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 51.



Image n°15 : Portrait de Vianna da Motta assis devant le piano de sa salle de musique lorsqu'il habitait au Conservatoire, 1940¹⁷².

La première photo (image n°11), probablement prise en 1874, pourrait infirmer notre hypothèse dans la mesure où l'angle entre la main droite et l'avant-bras est proche de 180°. Mais la paume de la main n'est pas à la hauteur du clavier de l'harmonium. Cette position tient probablement au fait que Vianna da Motta, alors âgé de cinq ou six ans, n'était pas suffisamment grand pour utiliser la pompe à pied et alimenter le réservoir d'air de l'instrument tout en tenant ses bras horizontaux par rapport au clavier. Il ne semble donc pas pertinent de prendre cette photo en compte dans notre analyse, la position de Vianna da Motta ne relevant sans doute pas d'un choix technique mais d'une limitation physique. La deuxième photo (image n°12), prise en 1882, montre Vianna da Motta assis sur une chaise de piano réglable, ajustée à une hauteur qui permet à sa main d'être horizontale par rapport au sol mais génère une légère inclinaison de son avant-bras vers le haut. Autrement dit, l'angle entre la main et l'avant-bras est inférieur à 180°. Les trois photos qui suivent (images n°13, 14 et 15) datent toutes d'après 1891 : la première de 1899, la deuxième de 1905 et la troisième de 1940. Dans les trois photos, Vianna da Motta est assis sur une chaise conventionnelle (du moins dans les deux premières), à une position suffisamment basse pour que son avant-bras soit aligné avec sa main, les deux étant alignés horizontalement par rapport au sol. Ceci révèle qu'au moins à partir de 1899, Vianna da Motta adoptait des positions au piano plus basses qu'à son adolescence. Enfin, l'évolution de sa technique que l'analyse de l'écriture pianistique nous a permis d'observer, permet de déduire que l'évolution de son assise au piano, bien que possiblement progressive, coïncide effectivement avec l'année 1891.

L'année 1891 semble ainsi représenter non seulement un tournant esthétique – puisqu'il correspond à la première année de sa troisième phase créative, année de la composition de sa première œuvre « nationaliste », la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – mais aussi un tournant dans son jeu pianistique. Il est d'ailleurs possible qu'il y ait une corrélation entre ces deux événements, entre l'attention pour l'univers populaire de son pays et l'attention portée au jeu fondé sur l'articulation des doigts, entre l'expression du « caractère national » et l'intellectualisme au piano.

¹⁷² Maria Helena TRINDADE et Teresa CASCUDO (éd.), « Catálogo », *op. cit.*, p. 164.

Chapitre III : L'artiste virtuose

Dans ce chapitre, nous étudierons dans un premier temps la façon dont Vianna da Motta concevait le concept esthétique de virtuosité. Dans un deuxième temps, comment son écriture répondait à cette conception.

1. Considérations de Vianna da Motta sur la virtuosité

Lors d'une analyse de l'œuvre littéraire *Vida de Liszt* de Vianna da Motta, João de Freitas Branco affirme qu'« une biographie révèle au moins autant du biographe que du biographé »¹⁷³. Avec ces mots, l'auteur semble suggérer que des traits de la personnalité de Vianna da Motta sont présents dans son œuvre biographique et que ces traits peuvent être saisis à travers son interprétation. Une critique de Luiz de Freitas Branco à l'ouvrage *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaios, Críticas* de Vianna da Motta corrobore ces observations : « dans l'ouvrage littéraire le plus important que [Vianna da Motta] ait publié, ouvrage qui nous révèle sa personnalité [...], il nous enseigne quasiment à chaque page que l'artiste moderne ne peut pas être grand sans une grande culture »¹⁷⁴. D'après ce que Vianna da Motta écrit dans cet ouvrage, la correspondance est aussi de nature à révéler la personnalité de ses auteurs : « Goethe considérait les lettres comme les documents les plus importants que quelqu'un puisse léguer à la postérité. [...] De ce point de vue, il est évident que toutes les lettres, indépendamment de leur contenu, ont de l'importance pour connaître la personnalité de celui qui les écrit »¹⁷⁵. Il établit également un rapport d'interdépendance entre la personnalité et la pensée en ajoutant qu'« une lettre [...] est l'extériorisation la plus naturelle de ses propres pensées »¹⁷⁶. À partir de la définition de la personnalité de Gordon Willard Allport comprise comme une « organisation dynamique interne des systèmes psychophysiques qui déterminent les comportements et les pensées caractéristiques d'une personne »¹⁷⁷, nous considérerons les écrits de Vianna da Motta comme le reflet de sa personnalité. Ainsi, c'est en nous fondant sur les œuvres biographiques et littéraires, la correspondance et les journaux intimes du compositeur que nous tenterons de comprendre comment il considérait la virtuosité de son époque.

¹⁷³ « Uma biografia revela-nos pelo menos tanto do biógrafo como do biografado », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 149.

¹⁷⁴ « na sua mais importante obra literária até hoje publicada, em que melhor nos revela a sua personalidade [...] [Vianna da Motta] ensina-nos, quasi a cada página, que o artista moderno não pode ser grande sem uma grande cultura », Luiz de FREITAS BRANCO, « Um livro de Vianna da Motta », *Arte Musical – Revista de cultura artística*, Lisbonne, éd. Luiz de Freitas Branco, XI / n°316 (1941), p. 2.

¹⁷⁵ « Goethe contava as cartas entre os documentos mais importantes que alguém pode legar à posteridade. [...] Sob este ponto de vista já se vê que todas as cartas, independentemente do seu conteúdo, têm importância para se conhecer a personalidade de quem escreve », José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaios, Críticas*, op. cit., p. 110.

¹⁷⁶ « uma carta [...] é a expansão mais natural dos próprios pensamentos », *Ibidem*.

¹⁷⁷ « dynamic organization within the individual of those psychophysical systems that determine his characteristic behavior and thought », Gordon WILLARD ALLPORT, *Pattern and growth in personality*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1961, p. 28.

La légitimité de cette méthode est renforcée par la rigueur qui, selon João de Freitas Branco, caractérisait Vianna da Motta : « Il trouvait de la volupté dans la rigueur, capable de l’amener à des extrêmes incroyables »¹⁷⁸ ; « Vianna da Motta utilisait de préférence des termes précis, concrets, de signification bien définie »¹⁷⁹. D’un autre côté, la preuve que le pianiste pensait à l’image que la postérité garderait de lui nous contraint à analyser ses écrits avec prudence. Christine Wassermann Beirão suggère en effet que Vianna da Motta aurait déchiré une partie de la page de son journal intime correspondant au 17 mars 1888, regrettant d’avoir critiqué l’opéra *Fidelio* de Beethoven. Le 27 septembre 1888, il écrit : « Finalement, *Fidelio* [de Beethoven] est indescriptiblement beau ! Je ne sais pas quel démon s’est mis en moi le 17 mars (1888), pour que j’aie aussi mal compris cette œuvre géniale »¹⁸⁰. Aussi, dans une lettre du 7 septembre 1930 à son ami Afonso Lopes Vieira, Vianna da Motta demande au poète qu’il déchire une lettre dans laquelle des « pensées écrites sur le vif » trahissent son déplaisir à lire certains passages de l’épopée portugaise *Os Lusíadas* de Luiz de Camões – notamment le passage mythologique qu’il juge « fatigant » – car ce serait, pour l’auteur de la lettre, « un désastre si elles restaient écrites »¹⁸¹. C’est donc à l’intersection de sa rigueur et de son autocensure que le contenu des écrits de Vianna da Motta doit être analysé.

Dans *Vida de Liszt*, Vianna da Motta cite une phrase de Liszt qui exprime la manière dont ce dernier envisageait la virtuosité de son époque : « la virtuosité est un moyen et ne doit jamais être une fin »¹⁸² ¹⁸³. L’intérêt que Vianna da Motta portait à cette observation de Liszt est manifestée par sa double occurrence dans l’ouvrage¹⁸⁴. Malgré son apparente banalité, cette phrase contient des idées implicites qui rendent nécessaire d’en proposer l’analyse. Considérant le « moyen » comme ce qui permet de réaliser l’objectif et partant du principe fondamental, presque tautologique, que la musique résulte de buts « musicaux », la virtuosité doit être, selon Liszt, un moyen de réaliser une idée musicale. Considérant la « fin » comme synonyme d’objectif, la virtuosité ne doit pas être, selon Liszt, l’objectif en soi. En résumé, la virtuosité doit être un moyen et non un substitut à

¹⁷⁸ « Era uma volúpia do rigor, capaz de levar a incríveis extremos », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁹ « Vianna da Motta usava de preferência termos precisos, concretos, de significado bem definido », João de FREITAS BRANCO, « Vianna da Motta e a nova geração », *Vianna da Motta. In Memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 52.

¹⁸⁰ « Afinal, *Fidelio* [de Beethoven] é indiscritivelmente belo! Não sei qual demónio se meteu em mim no dia 17 de Março (1888), que eu compreendi tão mal esta obra genial », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 563.

¹⁸¹ « elaborações instantâneas » ; « um desastre ficarem escritas », José VIANNA DA MOTTA, *Cartas e outros Escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira*, Vol. IX – 50 José Vianna da Motta, Leiria (Portugal), Biblioteca Afonso Lopes Vieira, 7 septembre 1930.

¹⁸² Vianna da Motta cite probablement Liszt à partir d’un article publié dans la *Revue et Gazette musicale* après la mort de Paganini en 1840 : « Le vide que laisse après lui Paganini sera-t-il bientôt comblé ? ... La royauté artistique qu’il avait conquise passera-t-elle en d’autres mains ? L’artiste roi est-il encore possible ? Je n’hésite pas à le dire, une apparition analogue à celle de Paganini ne saurait se renouveler... Que l’artiste de l’avenir renonce donc, et de tout cœur, à ce rôle égoïste et vain, dont Paganini fut, nous le croyons, un dernier et illustre exemple ; qu’il place son but non en lui mais hors de lui ; que la virtuosité lui soit un *moyen* et non une *fin*, qu’il se souvienne toujours qu’ainsi que noblesse et plus que noblesse sans doute : Génie oblige. ». Cf. Jean CHANTAVOINE, *Liszt*, Paris, Le bon plaisir, 1950, p. 27.

¹⁸³ « O virtuosismo deve ser um meio, mas nunca um fim », José VIANNA DA MOTTA, *Vida de Liszt*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 29 et 193.

l'expression musicale.

Dans la suite de la citation, Vianna da Motta prend parti pour Liszt en dépréciant le violoniste Niccolò Paganini : « avec ces mots, Liszt conteste l'art tapageur de Paganini, qui ne cherchait rien d'autre que la difficulté d'exécution »¹⁸⁵. En 1889, Vianna da Motta désapprouvait déjà l'utilisation de la virtuosité comme artifice destiné à éblouir le public. Après avoir assisté à un concert des violonistes Pablo Sarasate et Rafael Díaz Albertini le 28 janvier, il écrit dans son journal intime : « Les deux violons jouaient toujours en tierces et faisaient les mêmes tours que des clowns de cirque. Le public était fou d'enthousiasme et ne ressentait pas le moins du monde l'avilissement d'une telle comédie »¹⁸⁶. Cinq jours plus tard, le 2 février de la même année, Vianna da Motta ironise sur l'interprétation par Berthe Marx-Goldschmidt de la *Rhapsodie Hongroise n°12, S. 244* de Liszt, sans faire référence à sa virtuosité mais à sa « technique » : « Mme Marx doit penser que l'on ne réussit une rhapsodie hongroise qu'avec de la technique »¹⁸⁷. Vianna da Motta n'exclut donc pas la technique instrumentale comme moyen d'exécution ; il ne désapprouve que son utilisation exclusive. Admettant le principe défendu par Maria Josefina Andersen selon lequel la technique instrumentale est nécessaire à la virtuosité mais que la virtuosité n'est pas réductible à la technique instrumentale¹⁸⁸, on suppose que la critique de l'interprétation de Marx-Goldschmidt par Vianna da Motta portait sur le manque de contenu musical. De ce point de vue, la virtuosité serait le résultat de l'alliance entre la technique instrumentale nécessaire à l'exécution de l'œuvre et l'expression musicale inhérente à l'œuvre par nature. Cette idée est mise en évidence dans un article cité par Vianna da Motta dans *Vida de Liszt* sur la chanteuse Paulina Viardot-Garcia, dans lequel Liszt écrit que la virtuosité « sert simplement à ce que l'artiste réalise tout ce que l'on peut exprimer dans l'art. Pour ça, la virtuosité est indispensable et on ne la travaille jamais trop. [...] La virtuosité n'est pas une excroissance, mais un élément nécessaire à la musique »¹⁸⁹. La convergence entre la pensée de Liszt et celle de Vianna da Motta concernant la virtuosité au XIX^e siècle est exprimée dans un commentaire de Vianna da Motta qui résume le propos de Liszt : « [La virtuosité] est inséparable de l'œuvre d'art musicale, celle-ci ne pouvant être réalisée que par la virtuosité »¹⁹⁰.

On trouve dans plusieurs écrits de Vianna da Motta l'association entre virtuosité et « moyen »,

¹⁸⁵ « Com estas palavras colocou-se Liszt em manifesta oposição à arte espalhafatosa de Paganini, que nada mais procurava senão espantar pela dificuldade da execução », *Idem*, p. 29. Il nous faut néanmoins rappeler que l'influence de Paganini s'est avérée primordiale pour la révolution lisztienne. On sait que c'est en écoutant Paganini que Liszt a pensé à transposer dans le domaine du piano des effets nouveaux et spectaculaires comparables à ceux que Paganini produisait. Par la suite, Liszt a composé, entre autres, les *24 Études d'après les Caprices de Paganini* (publiées en 1838). Cf. Michel Dimitri CALVOCORESSI, *Franz Liszt : biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte*, Paris, Henri Laurens, [1905], p. 45-47 ; Jacques DRILLON, *Liszt transcritteur ou la charité bien ordonnée*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 55.

¹⁸⁶ « Ambos os violinos tocavam sempre em terceiras e faziam tais habilidades como os palhaços do circo. O público ficou fora de si de entusiasmo e não sentiu minimamente o aviltamento de tal pantominice. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, *op. cit.*, p. 604.

¹⁸⁷ « A Sr.^a Marx não deve pensar que se despacha uma rapsódia húngara apenas com técnica », *Idem*, p. 606.

¹⁸⁸ Cf. Maria Josefina ANDERSEN, *Viana da Mota interpretando os grandes músicos : estudos de estética musical*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁹ « O virtuosismo [...] só serve para o artista poder realizar tudo o que se exprime na arte. Para isso é êle indispensável e nunca é demais praticá-lo. [...] O virtuosismo não é uma excrescência, mas um elemento necessário da música », José VIANNA DA MOTTA, *Vida de Liszt*, *op. cit.*, p. 193-194.

¹⁹⁰ « [O virtuosismo] é inseparável da obra de arte musical, pois que esta só é realizável pelo virtuosismo », *Ibidem*.

par exemple dans la traduction qu'il a faite de l'ouvrage *Quelques considérations sur l'enseignement du piano* d'Isidore Philipp : « Il est essentiel d'indiquer à [l'étudiant] la meilleure façon d'étudier, afin que [...] sa virtuosité puisse aussi devenir un moyen d'expression »¹⁹¹. Bien qu'il ne s'agisse pas véritablement d'un ouvrage de Vianna da Motta, son travail de traduction révèle l'intérêt qu'il portait aux considérations de son contemporain. C'est cependant dans une lettre du 4 septembre 1902 – quarante-trois ans avant la publication de *Vida de Liszt* –, supposément adressée à Miguel Ângelo Lambertini, que Vianna da Motta explicite son point de vue à la première personne : « la virtuosité n'est pour moi rien d'autre que la *traduction du style orchestral pour le piano* et par conséquent un moyen d'expression mais jamais une fin, comme beaucoup le pensent »¹⁹². Notons encore une fois la proximité avec Liszt dans l'évocation par Vianna da Motta de la « *traduction du style orchestral pour le piano* », confirmée par l'observation qu'il fait dans l'ouvrage *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaios, Críticas* lorsqu'il relève qu'« il est curieux que le style orchestral de Liszt ne dévoile pas la moindre trace d'influence pianistique. Bien au contraire, c'est son style pianistique qui est orchestral »¹⁹³.

Vianna da Motta considère donc la virtuosité comme « un moyen d'expression » – idée sous-jacente dans le propos de Liszt, également exprimée dans la traduction de l'ouvrage d'Isidore Philipp – « mais jamais une fin » – termes identiques à ceux de Liszt – « comme beaucoup le pensent » – allusion à l'incompréhension générale de ses contemporains. Vianna da Motta suggère ainsi une répartition des musiciens du XIX^e siècle en deux catégories : ceux qui utilisent la virtuosité comme le moyen d'exprimer une idée musicale ; et ceux qui utilisent la virtuosité comme un outil pour soulever les applaudissements. Dans les *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Nicolas Southon affirme que le virtuose « fait l'objet de deux imageries contradictoires : d'un côté surhomme, poète, héros, prophète, conquérant, christique, de l'autre saltimbanque, bateleur, illusionniste, machinique, démoniaque »¹⁹⁴. Par leurs propos, Vianna da Motta et Liszt semblent s'inscrire dans la première catégorie ; des musiciens comme Paganini, Sarasate ou Díaz Albertini dans la seconde.

La pensée de Vianna da Motta sur la virtuosité du XIX^e siècle a jusqu'ici été observée dans la confrontation de ses écrits avec les idées et les pratiques de Liszt. Cette confrontation a montré la proximité de pensée des deux compositeurs. Il s'agit maintenant de vérifier si les pratiques de Liszt

¹⁹¹ « É imprescindível indicar [ao aluno] a melhor maneira de estudar, afim de que [...] a sua virtuosidade possa igualmente tornar-se um meio de expressão », Isidore PHILIPP, *Algumas considerações sobre o Ensino do Piano*, op. cit., p. 5.

¹⁹² « O virtuosismo não é para mim outra coisa senão a *tradução do estilo orchestral para o piano*, por consequência um meio de expressão, mas nunca um fim, como muitos julgam », José VIANNA DA MOTTA, [Lettre supposément adressée à Miguel Ângelo Lambertini], Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, Document n°15 (Boîte I), 4 septembre 1902.

¹⁹³ « De facto é para admirar que o estilo orchestral de Liszt não revele o mínimo vestígio de influência pianística. Muito pelo contrário: o seu estilo pianístico é que é orchestral », José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaios, Críticas*, op. cit., p. 105. Vianna da Motta aborde cette question dans des termes similaires dans une interview accordée à Fernando Lopes-Graça. Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Motta : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, op. cit., p. 44.

¹⁹⁴ Nicolas SOUTHON, « Virtuosité », *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, dir. Christian Accaoui, Arles, Actes Sud – Cité de la musique, 2011, p. 727-728.

correspondent vraiment à cet idéal artistique du virtuose romantique qui n'utilise ses capacités que pour ennoblir son art. En effet, la différence entre les virtuosités de Liszt et de Paganini, que les observations de Vianna da Motta suggèrent, doivent être questionnées. Liszt a également composé des œuvres privilégiant la recherche d'ovations, par le caractère spectaculaire d'une exécution instrumentale virtuose. João de Freitas Branco le confirme dans son analyse de l'ouvrage *Vida de Liszt*, lorsqu'il affirme que « [Liszt] nous présente la virtuosité comme le moyen d'atteindre la fin, simplisme que l'on n'accepte plus aujourd'hui »¹⁹⁵, de même que Jean Chantavoine qui montre que Liszt a pu utiliser la virtuosité « pour arracher au public des acclamations qui ne le laissaient pas insensible »¹⁹⁶. Vianna da Motta connaissait bien l'art de Liszt¹⁹⁷ et il semble que son souci de l'exactitude ne lui aurait pas permis de différencier l'art de Paganini de celui de Liszt sans confronter cette idée à certains faits de la vie de Liszt pouvant mettre en cause cette distinction. À la question « Que pensait notre grand interprète [Vianna da Motta] sur la transigeance avec le public ? »¹⁹⁸, João de Freitas Branco finit par répondre, en citant des passages de *Vida de Liszt*, que, selon Vianna da Motta, Liszt considérait véritablement la virtuosité comme un moyen d'exprimer une idée musicale et non comme un moyen de plaire au public¹⁹⁹ :

« Vianna da Motta écrit que “l'habitude sacrilège” de modifier les œuvres “pour soulever des applaudissements”, ce dont Liszt s'est repenti, “devait provenir de l'extrême facilité qu'il avait à improviser et de l'abus qu'il avait fait de l'improvisation dans tous ses concerts”²⁰⁰. L'assentiment du biographe [Vianna da Motta] est indubitable quand il cite Liszt : “ Plus tard, j'ai réalisé que pour un artiste digne de ce nom, le danger de mécontenter le public est bien plus faible que celui de se laisser guider par ses caprices” »²⁰¹.

À ce sujet, Luiz de Freitas Branco propose une interprétation différente de celle de João de Freitas Branco. Le premier comprend le récit de Vianna da Motta comme un véritable reproche à Liszt :

¹⁹⁵ « a virtuosidade é-nos apresentada (por Liszt) como meio de atingir o fim, simplismo que hoje se não aceita », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 151.

¹⁹⁶ Jean CHANTAVOINE, *Liszt*, op. cit., p. 87.

¹⁹⁷ Outre les divers écrits sur la vie et l'œuvre de Liszt que nous avons déjà cités, Vianna da Motta a interprété plus d'une centaine d'œuvres de ce compositeur (cf. annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta ») et en a revu et préfacé plusieurs dizaines pour l'éditeur Breitkopf & Härtel, éditions qualifiées par Alfred Cortot de « magistrales ». Cf. Alfred CORTOT, « Vianna da Motta », *Vianna da Motta. In Memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 98.

¹⁹⁸ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 149.

¹⁹⁹ Dans sa réponse, João de Freitas Branco ne fait pas directement référence à la virtuosité mais à l'improvisation. On comprend cependant qu'il fait allusion à la virtuosité si l'on considère l'improvisation comme une forme de virtuosité ou comme son extension.

²⁰⁰ José VIANNA DA MOTTA, *Vida de Liszt*, op. cit., p. 64-65.

²⁰¹ « [Vianna da Motta] explicou que “o costume sacrilégio” de alterar as obras “para arrancar aplausos”, de que Liszt se penitenciou, “devia derivar da extrema facilidade que tinha para improvisar e do abuso que tinha feito da improvisação em todos os seus concertos”. E é indubitável a concordância do biógrafo quando faz a transcrição seguinte [das palavras de Liszt]: “Mais tarde reconheci que para o artista digno deste nome, o perigo de desagradar ao público é muito menor que o de deixar-se guiar pelos seus caprichos” », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 149.

« En vérité, il n'aurait pas fallu être si cruel²⁰² avec Liszt dans le chapitre sur ses improvisations en concerts. Cette pratique, si condamnable à notre époque, était considérée comme naturelle, et pas uniquement à l'époque de Liszt, étant donné que Beethoven lui-même, modèle de sérieux artistique, y recourait tout le temps²⁰³. On sait, par le témoignage d'une disciple, que quand Beethoven jouait sa musique, il n'aimait pas regarder la partition ou reproduire de mémoire une œuvre déjà composée. Il préférait improviser librement »²⁰⁴.

Il semble que si Vianna da Motta a critiqué Liszt dans *Vida de Liszt*, ce n'est pas parce qu'il improvisait en concerts mais parce que ses improvisations cherchaient à « soulever des applaudissements ». À cet égard, nous pouvons concéder qu'« il n'aurait pas fallu être si cruel avec Liszt » car comme l'affirme Jean Chantavoine, « dès son adolescence, Liszt était voué à la musique poétique. [...] Mais [...] les exigences du public le distraient de lui-même »²⁰⁵.

Liszt ne s'est donc pas toujours laissé guider par les mêmes principes. Il n'a pas toujours été dans le même camp que celui auquel Vianna da Motta prétend appartenir mais il convient de rappeler que Vianna da Motta a connu Liszt en personne²⁰⁶, dans sa phase que Jean Chantavoine a qualifiée de « musicien *religieux* »²⁰⁷. D'après le récit que fait Vianna da Motta de l'interprétation par une élève d'une version de la pièce *Au bord d'une source* de Liszt lors du cours d'interprétation à Francfort, Hans von Bülow se serait exclamé : « Liszt ne représente pas seulement la virtuosité en opposition à la musique, absolument pas! »²⁰⁸. Si, comme il l'affirme dans *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaaios, Críticas*, l'expérience vécue auprès de Liszt a été importante dans la construction de sa personnalité et de sa pensée musicale²⁰⁹, on peut supposer que c'est surtout le Liszt « *religieux* » – celui qui avait compris que « pour un artiste digne de ce nom, le danger de mécontenter le public est bien plus faible que celui de se laisser guider par ses caprices » – qui l'a

²⁰² L'exemplaire que nous avons consulté appartient au fonds José Vianna da Motta. Ici, Vianna da Motta barre le mot « cruel » qu'il remplace par celui de « sévère ».

²⁰³ Cette pratique est également décrite dans Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Liszt et la Rhapsodie : essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979, p. 117 : « L'improvisation, à l'époque romantique, est à son tour un genre musical, c'est-à-dire que le travail d'invention devient lui-même une partie du spectacle, comme les quintes des violons qu'on accorde, au début de *Méphisto-Valse* ou du *Pan* de Novak, font partie du poème. Loin de n'offrir au public que des produits finis et des articles manufacturés, le compositeur se hasarde à penser tout haut, à travailler en quelque sorte devant témoins : nous entrons dans la forge même où l'œuvre s'élabore ».

²⁰⁴ « Não devemos, na verdade, ser demasiado cruéis para Liszt, neste capítulo das improvisações em concertos. Tal prática, tão condenável perante o gosto do nosso tempo, era então considerada natural, e não apenas na época de Liszt, pois que Beethoven, modelo de seriedade artística, a usava constantemente. Sabemos, pelo depoimento de uma discipula, que Beethoven, quando executava música sua, não gostava de ler ou de reproduzir de memória uma obra já composta, preferia improvisar livremente », Luiz de FREITAS BRANCO, « Vida de Liszt por José Vianna da Motta », *Arte Musical – Revista de cultura artística*, Lisbonne, éd. Luiz de Freitas Branco, XV / n°353 (1945), p. 10.

²⁰⁵ Jean CHANTAVOINE, *Liszt*, op. cit., p. 95.

²⁰⁶ C'est lors de l'été de 1885, pendant environ trente-cinq jours, que Vianna da Motta a fréquenté un stage de piano à Weimar dans lequel enseignait Franz Liszt. Cf. Christine WASSERMANN BEIRÃO et José Manuel BEIRÃO, « Vianna da Motta em Berlim », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 34-35.

²⁰⁷ En opposition aux phases « *pianiste* qui répond à sa carrière de virtuose (1811-1847) » et « *œuvre de poète* [...] (1847-1860) ». Cf. Jean CHANTAVOINE, *Liszt*, op. cit., p. 83.

²⁰⁸ « Liszt does not merely represent virtuosity in opposition to music, absolutely not! », José VIANNA DA MOTTA, *The piano Master Classes of Hans von Bülow : two participants accounts*, op. cit., p. 67.

²⁰⁹ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaaios, Críticas*, op. cit., p. 75.

marqué à vie, ce que tendraient à confirmer les propos écrits par Vieira de Almeida à la mémoire de Vianna da Motta quelques années après sa mort :

« Il est facile de dire – c'est d'ailleurs devenu un lieu commun sans pour autant être faux – que la technique doit être au service de l'interprétation et qu'elle n'est donc qu'un moyen. Mais aujourd'hui, il n'y en a pas beaucoup qui le réalisent pleinement, et encore moins qui le font avec l'intensité, la clarté et la merveilleuse persévérance de Vianna da Motta, secondées par son immense culture. Sa technique était rigoureusement au service de l'interprétation, ce qui la rendait extrêmement raffinée. C'est l'interprétation au service rigoureux de l'objectivité relative mais indispensable qui permet à l'artiste cultivé et pleinement conscient de sa responsabilité esthétique et même morale d'atteindre la perfection. On sait bien que cet effort ne peut pas ternir la personnalité (comme le craignent ceux qui n'en ont pas), mais qu'il sert à ce que, pour l'essentiel, l'interprétation se révèle plus utile encore »²¹⁰.

Si comme l'affirme Vieira de Almeida, l'idée que la virtuosité est un moyen et ne doit pas être une fin est devenue un lieu commun, elle nous permet cependant d'appréhender de façon subjective les différentes formes prises par la virtuosité dans le jeu ou dans les œuvres. Mais qu'est-ce qui nous permet d'affirmer que la virtuosité de la *Rhapsodie hongroise, S. 244 n°2* de Liszt ou celle de la *1^{re} Rapsódia Portuguesa* (63.1.) de Vianna da Motta est utilisée comme un moyen d'expression plutôt que comme une fin en soi ? D'une certaine manière, Vianna da Motta apporte un élément de réponse lorsqu'il affirme à la première personne que la virtuosité est la traduction du style orchestral pour le piano. Cette affirmation comprise comme une tentative d'objectiver la virtuosité sera le point de départ d'une réflexion sur les traductions concrètes de la virtuosité dans l'écriture compositionnelle.

2. Le style orchestral

Il convient en premier lieu d'éclaircir l'affirmation de Vianna da Motta selon laquelle la virtuosité doit être comprise comme la traduction du style orchestral au piano car, telle qu'elle est formulée, elle n'explique pas la virtuosité d'autres instruments tels que le violon. Tout un pan du répertoire pour violon est en effet qualifié de virtuose alors que son potentiel de traduction du style orchestral est relativement faible. Il faut donc comprendre les propos de Vianna da Motta comme spécifiquement appliqués au piano.

²¹⁰ « É fácil repetir hoje, e tornou-se lugar-comum, sem por isso deixar de ser exacto, que a técnica deve estar ao serviço da interpretação e por isso ela é apenas meio; mas ainda hoje não há muito quem plenamente o realiza e muito menos quem o faça com a intensidade, a nitidez, a perseverança maravilhosa de Vianna da Motta, com o auxílio e a imposição da sua cultura. Era a técnica rigorosamente ao serviço da interpretação, e por isso mesmo requintada ao máximo; e era a interpretação rigorosamente ao serviço daquela objectividade relativa mas indispensável, que leva o artista culto e plenamente consciente da sua responsabilidade estética, e até moral, a procurar ser sempre intérprete perfeito, sabendo bem que esse esforço não só não pode eliminar a personalidade (como receiam os que não a têm) mas até servirá para que na região própria ela se revele mais fecundamente », Vieira de ALMEIDA, « Velut Umbra », *Vianna da Motta. In Memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 22.

Le lien que Vianna da Motta établit entre la virtuosité et le style orchestral appliqué au piano est analysé par Jean Chantavoine dans les termes suivants :

« Si nous voyons Liszt, dans les *Études* où il a consigné ses expériences de virtuose, ne pas sacrifier la musique à la virtuosité même, cette virtuosité non plus n'est pas chez lui de l'art pour l'art. Il a pu la pratiquer et l'exploiter pour arracher au public des acclamations qui ne le laissaient pas insensible, mais il l'a mise à profit, pour des desseins plus élevés, dans ses transcriptions.

Il s'agit ici pour lui d'élargir le domaine du piano et d'y faire rentrer, dans la mesure du possible, la voix humaine ou les timbres de l'orchestre. C'est à sa virtuosité qu'il demandera les ressources et les secrets nécessaires. Jusqu'alors, dans la musique de piano, le chant restait presque exclusivement confié à la main droite, la main gauche demeurant vouée à l'accompagnement. Dans ses transcriptions de *Lieder*, Liszt, au contraire, garde à la ligne vocale sa position intermédiaire sur l'échelle sonore, quitte à la partager entre les deux mains, surtout entre leurs premiers doigts ou rien qu'entre les pouces »²¹¹.

L'écriture pianistique consistant à faire sonner le piano comme un orchestre configure ce que François-Joseph Fétis, dans l'article consacré à Franz Liszt dans la *Biographie universelle des musiciens*, qualifie de « *piano-orchestre* » : « Dès sa jeunesse, sa foudroyante exécution crée le *piano-orchestre* ; car le clavier tout entier est sous ses mains : il en tire des effets qu'on n'avait pas même supposés possibles avant lui »²¹². Pour Liszt, c'est le recours à la virtuosité qui permettrait de faire entrer l'orchestre dans le piano alors que pour Vianna da Motta, c'est le fait de faire entrer l'orchestre dans le piano qui donnerait naissance à la virtuosité. Il s'agit donc d'analyser les caractéristiques de la virtuosité telle que Vianna da Motta la concevait. Dans un premier temps, nous analyserons la réappropriation par l'écriture pianistique de la stratification des voix telle que la présente une partition d'orchestre. Dans un second temps, nous mettrons au jour les implications des transpositions au piano de certains dessins orchestraux.

2.1. Stratification de l'orchestre

Au piano, l'exploitation de tous les registres sonores et le jeu simultané de plusieurs plans sonores distincts – dans leur signification et dans leur fonction musicale – permet de traduire l'ambitus d'un orchestre romantique des contrebasses jusqu'aux piccolos et sa structuration *anatomique* générale en trois parties : les basses (normalement constituées d'instruments tels que la contrebasse, le violoncelle, les timbales, parfois le basson ou le trombone), le registre médium (normalement constitué d'instruments tels que l'alto, le cor en fa, parfois la clarinette en si \flat ou en la) et les aigus (normalement constitués d'instruments tels que le violon, la flûte traversière, le hautbois, la clarinette en si \flat). Lorsque le thème principal du *Liebestraum*, S. 541 n°3 de Liszt est présenté aux aigus mesures 41 et suivantes, on observe la stratification suivante :

²¹¹ Jean CHANTAVOINE, *Liszt, op. cit.*, p. 87.

²¹² François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édition, Paris, Firmin-Didot, 1866-1868, p. 322 (5^e volume).



Exemple n°62 : *Liebestraum*, S. 541 n°3 de Liszt, mes. 41-43²¹³.

De cette écriture ressortent très clairement trois plans sonores distincts : le plan sonore grave en octaves chromatiques descendantes faisant fonction de support harmonique ; le plan sonore central en croches arpégées faisant fonction d'enrichissement harmonique interne ; le plan sonore aigu en octaves accentuées faisant entendre le thème principal. L'appropriation de la structuration de l'orchestre tient au fait que l'écriture de ce passage est physiquement impossible à réaliser au piano. Les blanches des plans sonores grave et aigu, jouées à la main droite et à la main gauche, doivent sonner pendant que les deux mains se répartissent les arpèges du plan sonore central. Or, pour que la durée des notes des plans sonores grave et aigu soit respectée, les mains doivent être maintenues sur ces notes toute la durée de la blanche, ce qui les empêche d'exécuter les notes du plan sonore central. Il faudrait donc deux pianistes pour exécuter ce passage tel qu'il est écrit. Bien évidemment, c'est l'usage de la pédale forte – qui n'est pas écrite mais dont l'utilisation est suggérée par l'écriture – qui permet de tenir les blanches pour permettre aux mains de jouer les croches arpégées du plan sonore central, l'attaque de chaque blanche devant en réalité correspondre à la valeur d'une croche. Cependant, l'utilisation de la pédale forte génère un allongement des valeurs rythmiques des croches, résultat qui ne correspond pas non plus *stricto sensu* à ce que l'écriture exige. C'est à partir de cette contradiction que s'est construite notre observation selon laquelle, comprise *stricto sensu*, cette écriture est irréalisable au piano, et ce même avec la pédale forte. Techniquement, la pédale de soutien – aussi dite *sostenuto* ou *tonale* – permettrait de réaliser ce passage en respectant *stricto sensu* l'écriture et offrirait la possibilité de laisser résonner seulement les notes écrites en blanches. Cependant, il est très peu probable que Liszt ait pensé à l'usage d'une pédale remplissant cette fonction ou une fonction approchante (comme cela aurait été envisageable avec la pédale forte scindée en deux parties fabriquée par John Broadwood à partir du début du XIX^e siècle, laquelle activait indépendamment les étouffoirs des graves et des aigus²¹⁴) pour une raison : le *fortissimo* écrit à la mesure 41 suggère la création d'une masse sonore significative et ce, à l'aide du prolongement des notes des arpèges en croches du plan sonore central. S'il était possible d'exécuter ce passage avec deux mains en gardant les doigts sur les touches de toutes les notes des trois plans sonores, il serait d'ailleurs envisageable que la première note du motif de six croches du plan sonore central ne coïncide pas avec les notes intérieures des plans sonores grave et aigu. À la place, Liszt

²¹³ Franz LISZT, *Liebesträume. 3 Nottornos für das pianoforte [...]*, Leipzig, Fr. Kistner, [1850], Cotage 1751.

²¹⁴ Cf. Charles F. COLT, « Early Pianos : Their History and Character », *Early Music*, Oxford, Vol. 1 / n°1 (Janvier 1973), p. 30.

aurait probablement écrit une autre note, confinée au plan sonore central, probablement identique à la quatrième note du motif, sur le modèle qui suit (les notes modifiées sont indiquées en rouge) :

Exemple n°63 : *Liebestraum*, S. 541 n°3 de Liszt, extrait des mes. 41-43 (réécriture).

Si Liszt ne le fait pas, c'est justement parce que les limites physiques du style orchestral au piano l'en empêchent et parce qu'il ne souhaite pas que les temps forts correspondant aux blanches soient arpégés. L'écriture de la main gauche à la mesure 43 (cf. version originale à l'exemple n°62) le confirme puisque Liszt écrit des demi-soupirs sur les temps forts de la voix intérieure au lieu de notes à l'unisson avec la basse. Le motif est ainsi transformé en demi-soupir suivi de cinq notes pour que les temps forts de la mesure puissent être joués sans être arpégés. Ajoutons que l'écriture des blanches aux plans sonores grave et aigu n'était pas nécessaire pour que l'interprète utilise la pédale forte ou pour qu'il perçoive une stratification des voix en trois plans sonores. Le passage de la section commençant à la mesure 98 de l'*Étude d'exécution transcendante*, S. 139 n°11 le montre :

Exemple n°64 : *Étude d'exécution transcendante*, S. 139 n°11 de Liszt, extrait des mes. 98-103²¹⁵.

²¹⁵ Franz LISZT, *Musikalische Werke Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung : II. Pianofortewerke. Etüden für Pianoforte zu zwei Händen. Band II*, éd. Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, Cotage F.L. 35.

Alfred Brendel affirme au sujet de l'écriture qu'« il y a deux méthodes de notation possibles : soit le compositeur écrit la durée des notes, soit il indique la durée que le doigt doit ou peut rester sur la touche. On pourrait les appeler respectivement de notation musicale et de notation technique »²¹⁶. Ce passage révèle la même stratification en trois plans que le passage de la pièce *Liebestraum*, S. 541 n°3, même si ces plans ne sont pas identifiés par une écriture superposant les voix. Un plan sonore grave est constitué d'octaves sur une pédale de *la*^b aux quatre premières mesures puis d'accords en *marcato* ; un (seul) plan sonore central est constitué d'accord répétés mais aussi d'accords chromatiques ascendants et descendants joués sur une pédale de *do* ; un plan sonore aigu est constitué d'octaves sur une pédale de *la*^b aux quatre premières mesures puis d'accords en *marcato* (il s'agit donc d'une transposition du plan sonore grave). Bien qu'il soit entièrement écrit en croches²¹⁷, ce passage ne peut pas être analysé comme deux voix alternant les registres. Ces croches n'ont pas toutes la même fonction, ce que révèle l'énoncé du thème déjà présenté mesures 59 et suivantes.

Più lento con intimo sentimento

59

accompagnamento quasi Arpa

Exemple n°65 : *Étude d'exécution transcendante*, S. 139 n°11 "Harmonies du Soir" de Liszt, extrait des mes. 59-63²¹⁸.

Dans les croches se cache donc ce thème, transposé en *ré* bémol majeur. Il est d'abord énoncé au plan sonore central avec les notes *fa-sol(b)-mi(b)-fa-sol(b)-si(b)-la(b)-fa* des mesures 98 à 101, puis au plan sonore aigu avec les notes *fa-fa-fa-la(b)-sol^b-do* (etc.) à partir de la mesure 102 (anacrouse comprise). La présence de ce thème implique que les notes qui l'entourent aient d'autres fonctions (d'accompagnement, de renforcement ou de basses harmoniques), ce qui justifie la stratification de type orchestral que nous avons proposée. Pour faire ressortir le thème, il faut le détacher de son environnement sonore, non seulement en soulignant les indications d'articulation telles que le *marcato* mais en prolongeant leur durée dans le temps avec l'usage de la pédale forte, usage que l'écriture et la reprise thématique suggèrent. Si dans l'exemple du *Liebestraum*, S. 541 n°3, il était nécessaire de penser les blanches comme des croches pour exécuter le thème correctement, dans l'exemple de l'*Étude d'exécution transcendante*, S. 139 n°11 "Harmonies du Soir", il faut penser les croches du thème comme des notes tenues (à l'aide de la pédale forte) pour

²¹⁶ « There are two possible methods of notation: either the composer writes down how long the note should sound, or he indicates how long the finger should or can be kept on the key. We could call these the musical notation and the technical notation », Alfred BRENDEL, *Musical Thoughts & Afterthoughts*, Londres, Robson Books, 1976 (troisième impression, 1978), p. 67.

²¹⁷ Il s'agit de croches de triolets puisque la mesure est à 4/4.

²¹⁸ Franz LISZT, *Musikalische Werke Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung : II. Pianofortewerke. Etüden für Pianoforte zu zwei händen. Band II, op. cit.*

le réaliser musicalement. Indépendamment de l'écriture rythmique choisie, les deux exemples entrent dans le cadre du « *piano-orchestre* » tel que le définit François-Joseph Fétis.

Il s'agit maintenant d'étudier cette stratification de l'orchestre dans l'œuvre de Vianna da Motta pour comprendre comment ce dernier traduit dans son écriture sa conception de la virtuosité. Nos réflexions sont étroitement corrélées avec les potentialités de la pédale de soutien, son utilisation étant l'une des conditions de possibilité de la création de strates sonores indépendantes. Nous avons exclu de notre analyse les œuvres pour piano à quatre mains et à six mains, même si le principe de stratification est présent dans la *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42 (29.)* pour piano à six mains, notamment dans les sections correspondant à l'Ouverture de l'Acte I et à la Valse Infernale de l'Acte III, dans le *Danksagung (51.1.)*, la première pièce du cycle *Erinnerungen, op. 7* pour piano à quatre mains, que Vianna da Motta avait d'ailleurs commencé à orchestrer²¹⁹ et dans les trois premières pièces du cycle *Ein Dorffest (52.)* pour piano à quatre mains. En effet, la nature même de la formation à quatre ou six mains est propice à cette stratification.

Nous avons par ailleurs exclu de notre analyse les arrangements et les transcriptions : les *Zwei Menuette (65.)* écrits à partir de deux menuets pour clavier de Bach²²⁰ ; les *Huit Prières, op. 64 (88.)* écrites pour piano solo à partir de l'Opus 64 d'Alkan pour orgue ; le *Benedictus, op. 54 (89.)* écrit pour deux pianos à partir de l'Opus 54 d'Alkan pour piano à clavier de pédales ; les *Neuf Préludes, op. 66 (93.)* écrit pour piano à quatre mains à partir de l'Opus 66 d'Alkan pour piano à clavier de pédales ; la *Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608 de Mozart transcrite pour deux pianos (99.)* écrit pour deux pianos à partir du Köchel 608 de Mozart, originellement composé pour orgue et arrangé par le compositeur pour piano à quatre mains. En effet, toute éventuelle stratification procédant d'un compositeur autre que Vianna da Motta est peu informative sur les particularités du jeu de ce dernier. Leur analyse ne se justifierait que si la marge de création de Vianna da Motta était importante mais ce n'est pas le cas. Dans les *Zwei Menuette (65.)*, hormis la *Coda* dans laquelle le travail de composition réalisé à partir du premier menuet est important, le travail dans les sections Menuet I et Menuet II consiste pour l'essentiel dans l'ajout d'une troisième voix (parfois d'une quatrième) quand il n'y en a que deux et plus rarement d'une quatrième voix quand il n'y en a que trois. Bien qu'il s'inspire essentiellement du premier menuet pour composer la *Coda*, Vianna da Motta n'en fait pas une *fantaisie* ; il en conserve le style, ce qui défend tout recours à la stratification telle que nous l'avons exposée. Dans le *Benedictus, op. 54 (89.)*, Vianna da Motta ne fait pratiquement que renforcer la partie de la pédale à l'octave ou en ajoutant des accords. Ce sont donc des arrangements où l'idée d'adaptation instrumentale domine.

²¹⁹ À la dernière page du manuscrit de la *Dramatische Fantasie (62.)*, Vianna da Motta a écrit ce qui semble être une tentative d'orchestration de *Danksagung (51.1.)*, la première pièce du cycle *Erinnerungen, op. 7*, en indiquant pour chaque voix des instruments de l'orchestre. Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Dramatische Fantasie*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1027, 1893.

²²⁰ Ces deux menuets apparaissent dans le *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* que Bach a écrit pour son premier fils, Wilhelm Friedemann Bach. Cf. menuets dans Johann Sebastian BACH, *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach [...]*, Manuscrit, à partir du 22 janvier 1720, p. 23-25.

Nous ne tiendrons donc compte que des transcriptions qui font l'objet d'une véritable création, comme la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.)*, fantaisie créée à partir des thèmes de l'opéra.

Nous n'avons retrouvé cette stratification ni dans les œuvres pour piano et orchestre de Vianna da Motta, ni dans ses œuvres de musique de chambre, ni dans ses œuvres pour piano et chant, ni dans ses œuvres pour piano et chœur, ni dans ses cadences écrites pour le *Concerto pour piano n°20 en ré mineur, K. 466* de Mozart. Ces absences sont significatives. Concernant les œuvres pour piano et orchestre, cette absence révèle que le compositeur envisageait le piano comme un instrument soliste à part entière. Or, une écriture pianistique évocatrice de la stratification de l'orchestre dans une œuvre avec orchestre aurait probablement, dans l'esprit de Vianna da Motta, affaibli le potentiel concertant du genre. Concernant les œuvres de musique de chambre, une écriture pianistique traduisant la stratification de l'orchestre aurait nui à l'équilibre des voix. Concernant les œuvres pour piano et chant, une telle écriture, en impliquant un ambitus large et une multitude de fonctions, aurait sans doute couvert la voix soliste et relégué le texte au second plan. Le passage des mesures 30 à 32 de *Quando Cadran le Foglie (68.1.)* – la première pièce des *Duas romanzas (68.)* – peut être envisagée comme une exception. Mais la voix n'y chante qu'une seule syllabe tenue dans les aigus, que l'écriture du piano ne risque pas de couvrir. Le passage des mesures 34 à 42 du *Monikas Traum, op. 15 n°4 (82.4.)* pourrait à première vue être envisagé comme relevant de la stratification de l'orchestre. Mais la proximité des registres des strates sonores et la ressemblance de leurs fonctions – pour l'essentiel de support ou de coloration harmonique – ne nous permettent pas de le considérer comme tel. Concernant les œuvres pour piano et chœur, différentes explications sont envisageables. D'abord, le fait que Vianna da Motta n'ait écrit que deux œuvres pour cette formation – *A Instrução, Hino escolar op. 27 (16.)* et *Frage und Antwort (53.)* – et que ces deux œuvres soient assez brèves réduit significativement la probabilité que l'on y trouve des passages musicaux évoquant la stratification de l'orchestre. En outre, une écriture sollicitant des moyens techniques considérables semble difficile à justifier dans des œuvres de si courte durée. Pour *A Instrução, Hino escolar op. 27 (16.)*, pièce écrite non seulement pour chœur mais pour voix soliste intervenant en alternance avec le chœur, le même argument pourrait être invoqué que pour les pièces écrites pour piano et chant. Pourtant, parmi les œuvres de Vianna da Motta pour piano et chœur, *l'Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano (96.)* ressortit de cette écriture pianistique évoquant la stratification de l'orchestre. Mais dans la mesure où cette œuvre est une réduction pour piano de la partie d'orchestre de la version originale, l'aspect *orchestral* du piano est naturellement favorisée. Cette réduction d'orchestre fera partie de nos objets d'étude avec les réserves qui s'imposent. Elle ne nous informe en effet que marginalement sur la virtuosité de Vianna da Motta et ce, pour deux raisons. En premier lieu, la version pour piano procède de la version pour orchestre et non l'inverse. Le caractère *orchestral* de l'écriture pour piano ne relève donc pas d'une recherche sur l'exécution pianistique. En second lieu, l'écriture de cette pièce avait pour fonction pratique de faciliter les répétitions du chœur, séparées de celles de l'orchestre. Ainsi, il suffisait que cette réduction donne une image sonore de la partie d'orchestre, la pleine expression

d'idées musicales n'étant pas indispensable. Concernant les *Cadences pour les 1^{er} et 3^e mouvements du Concerto en ré mineur K. 466 de Mozart* (61.), l'absence d'écriture évocatrice de la stratification de l'orchestre révèle un souci de respect du style, que l'on retrouve d'ailleurs dans la *Coda des Zwei Menuette* (65.). Ce serait une erreur de considérer cette démarche comme allant de soi. Alfredo Napoleão a composé des œuvres dans lesquelles le mélange de styles est un objectif en soi : le *Prelude and Fugue, op. 41* pour piano, dans lequel le prélude est entièrement écrit dans le style romantique alors que la fugue alterne entre les styles baroque et romantique ou encore le *Rondo, op. 47* pour piano, qui mélange les styles baroque tardif et classique dans la première section et le style romantique dans la section centrale.

Ces réflexions nous conduisent à émettre l'hypothèse que Vianna da Motta utilise la stratification de l'orchestre comme un moyen d'exprimer au piano ce que les formations instrumentales et/ou vocales avec ou sans piano expriment naturellement (c'est-à-dire sans recourir à cette technique d'écriture proprement pianistique). Cette hypothèse est corroborée par le fait qu'il ne la met en œuvre que dans des œuvres pour piano solo (exception faite de l'*Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano* (96.)). Dans les œuvres des deuxième et troisième phases créatives, le recours à cette technique d'écriture est relativement peu fréquent et son utilisation trop peu significative pour qu'on puisse la considérer comme caractéristique du compositeur. Le *Grave marcato* des mesures 85 à 91 de la *Fantasiestück, op. 2* (42.) en est un exemple. Malgré la stratification en trois plans sonores et fonctionnels tout au long du passage, ce n'est qu'à la mesure 87 – une mesure sur un total de 138 dans l'œuvre – que l'on perçoit clairement la stratification de l'orchestre telle que nous l'avons définie. Chacune des strates est confinée à la fois dans une fonction et dans un registre sonore différent, alors qu'aux mesures précédentes et suivantes, au moins deux des strates – surtout les deux strates supérieures – sont écrites dans le même registre sonore (ci-dessous l'extrait de la mesure précédente et de la mesure 87) :

Exemple n°66 : *Fantasiestück, op. 2* (42.), extrait des mes. 86-87.

Par ailleurs, le type d'écriture utilisé dans chaque strate participe de sa différenciation des autres. Le fait que les strates supérieure et inférieure de la mesure 86 soient strictement constituées d'octaves – lesquelles ne sont en outre jamais attaquées isolément – ne permet pas une différenciation des strates aussi nette que celle de la mesure 87, dans laquelle la strate aiguë est constituée d'un long accord en *sforzando*, la strate centrale, d'octaves descendantes en croches accentuées puis en

doubles croches en *diminuendo*, la strate grave, de tremolos sur un accord de sixte allemande au troisième renversement. L'exemple des mesures 420 à 428 de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – neuf mesures sur un total de 446 – révèle le même problème.

Exemple n°67 : *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.), extrait des mes. 420-425.

Dans ce passage, trois strates sont identifiables par leur registre sonore mais pas par leur fonction. Les registres extrêmes ne font que se renforcer mutuellement en jouant homorythmiquement à la double et à la triple octave le thème « *Fado de Coimbra* ». Ces deux strates sont entendues comme une seule et unique entité par le fait de sonner isolément du reste ; leurs attaques sont en effet presque tout le temps intercalées avec les fragments du plan sonore central tirés du « *Fado Lisboense* ». À ces deux exemples pourrait être ajouté celui des mesures 72 à 75 de la *4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), soit 4 mesures sur un total de 153. Dans ces exemples, Vianna da Motta exploite tous les registres du piano mais il n'est pas évident que l'emprunt à la stratification de l'orchestre soit toujours volontaire. Toujours dans les œuvres des deuxième et troisième phases créatives, nous ne trouvons qu'un seul passage dans lequel la stratification de l'orchestre apparaît, lequel peut d'ailleurs être analysé comme la superposition non pas de trois mais de quatre strates sonores et fonctionnelles. Il s'agit du passage dramatique *sempre più crescendo* des mesures 136 à 154 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.).

Exemple n°68 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.), extrait des mes. 150-151.

Dans la strate la plus aiguë, destinée à la main droite, Vianna da Motta développe un motif qui naît du rapport mélodico-rythmique entre les troisième et quatrième notes du thème principal – la « *Tricana d'aldeia* » –, écrit sur des accords en valeurs longues et des accords brefs en anacrouse des premiers, liés et accentués. Dans la strate centrale-supérieure, toujours destinée à la main droite mais intervenant pendant la résonance par l'usage de la pédale forte (indiquée par le compositeur) de l'accord du premier temps de la mesure produite, des accords accentués répondent aux accords des premiers temps. Dans la strate centrale-inférieure, destinée à la main gauche, des accords *marcato* soutiennent les premiers temps, dont l'attaque est en homorythmie avec ceux de la strate supérieure. Dans la strate inférieure, destinée à la main gauche, des montées en octaves chromatiques *legato* et *crescendo* en doubles croches, ajoutent un mouvement féroce à l'atmosphère dramatique. Le passage emprunte visiblement à la stratification de l'orchestre, non seulement par la différenciation extrême des registres et des fonctions mais aussi par la diversité des dessins d'écriture et des modes de jeu. Le caractère harmoniquement non-fonctionnel du chromatisme et l'indication de pédale forte sur la première note du motif révèlent l'intention de produire un effet dramatique par l'évocation de timbres *étrangers* au piano, tels que celui du gong en tremolo et en *crescendo*. L'indication de pédale forte est d'ailleurs symptomatique de cette intention dans la mesure où elle est nécessaire dès les premiers accords pour que ce passage soit pianistiquement et musicalement réalisable. À moins que Vianna da Motta ait pensé à l'usage de la pédale de soutien à partir des accords des premiers temps et à l'ajout de la pédale forte à partir de la première note du motif de doubles croches. Mais techniquement, le résultat sonore aurait été quasiment le même qu'en employant la pédale forte dès le premier temps de la mesure²²¹, ce qui rend cette hypothèse assez peu probable. Par ailleurs, l'absence quasi totale, dans notre corpus, de passages musicaux suggérant l'utilisation de la pédale de soutien, tendrait à confirmer que Vianna da Motta n'a pas pensé à son emploi pour ce passage. En effet, ce n'est que des mesures 2 à 5, 185 à 188 et 191 à 194 de la *Valsa-Fantasia* (67.) que l'écriture pianistique de Vianna da Motta suggère clairement son utilisation. Ci-dessous, l'extrait du début de la pièce :

Moderato

espressivo

più p

Exemple n°69 : *Valsa-Fantasia* (67.), mes. 1-7.

Pour que le *fa* accentué par la main gauche à la mesure 2 dure jusqu'à la mesure 5, il est nécessaire d'utiliser la pédale de soutien après son attaque. Pour la réalisation musicale du passage, il n'est en

²²¹ Le résultat sonore ne serait pas exactement le même dans la mesure où l'emploi de la pédale de soutien après l'attaque de l'accord implique que tous les étouffoirs ne soient pas levés (contrairement au résultat obtenu avec la pédale forte). Ainsi, l'accord du premier temps est plus « sèche » du fait de la moindre production d'harmoniques.

effet pas possible de substituer la pédale forte à la pédale de soutien dans la mesure où les accords aux fonctions harmoniques distinctes de la portée supérieure²²² ne peuvent pas être mélangés. Pour l'exécution pianistique du passage et en tenant compte du fait que Vianna da Motta n'écrit aucun signe *arpeggio*, les notes des accords de la portée supérieure doivent être distribuées entre les deux mains. Or, l'écart entre le *fa* accentué de la mesure 2 et les trois notes les plus graves des accords destinés à la main gauche (cf. les hampes) est bien trop important pour la main gauche, qui doit donc lâcher le *fa* accentué pour prendre en charge une partie des accords. Malgré l'emploi de la pédale de soutien et malgré le fait que l'écriture des accords de la portée supérieure implique et suggère l'usage des deux mains, ce passage ne constitue pas un exemple de stratification de l'orchestre. En effet, les accords de la portée supérieure ne configurent qu'un seul élément constitué d'accords larges et de plus en plus longs, joués aux deux mains. Ce n'est pas parce que l'ambitus d'une strate sonore exige du pianiste qu'il utilise ses deux mains qu'il configure non plus une seule mais deux strates.

Ces réflexions nous conduisent à conclure que Vianna da Motta n'emploie pas la pédale de soutien pour évoquer la stratification de l'orchestre telle que nous l'avons présentée. L'écriture du passage de sa *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) évoque la stratification de l'orchestre mais ne suggère pas l'emploi de la pédale de soutien. Pourtant, le potentiel de cette pédale rejoint parfaitement l'idée de stratification de l'orchestre. Ce paradoxe s'explique probablement par la conception que Vianna da Motta avait de la stratification de l'orchestre au piano, conception qui procède de l'appréhension du résultat sonore d'un orchestre plutôt que de l'indépendance de chacun de ses instruments. Il privilégie ainsi la masse sonore que permet l'usage de la pédale forte sur la distinction précise des strates que permet la pédale de soutien.

Par ailleurs, les différents exemples que nous avons présentés, issus d'œuvres des deuxième et troisième phases créatives, nous ont permis de constater qu'une écriture en trois strates sonores – comme celle de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – et même une écriture en trois strates sonores et fonctionnelles – comme celle de la *Fantasiestück, op. 2* (42.) – ne révélaient pas nécessairement une recherche d'évocation de la stratification de l'orchestre, que ce soit pour une raison d'indifférenciation fonctionnelle ou pour une raison de fréquence de cette écriture dans une œuvre. C'est la fréquence d'une écriture où la diversité des modes de jeu, des attaques, des fonctions et des nuances au sein de chaque strate qui permet de différencier l'exemple de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) des œuvres précédemment étudiées. On pourrait ainsi avancer l'hypothèse que, pour les œuvres composées à partir de 1884, c'est le mélange de différentes techniques utilisées simultanément au cours d'un temps significatif qui permet d'identifier une écriture pianistique orchestrale et par suite la virtuosité telle que la conçoit Vianna da Motta.

Nous avons analysé les œuvres des deuxième et troisième phases créatives avant les œuvres de la première phase créative. Cette décision tient au fait que les œuvres des deuxième et troisième phases créatives nous ont permis de présenter les caractéristiques nécessaires à l'identification de la

²²² Analysé en *si* majeur : I^{er}, V^e avec une quarte (retard), V^e.

stratification de l'orchestre au piano – telles que la fréquence, l'indépendance fonctionnelle des strates et la diversité des modes de jeu –, caractéristiques que certains passages des œuvres d'enfance réunissent tous. Nous ne poserons donc plus la question de savoir quelle forme doit prendre l'écriture pianistique pour être qualifiée d'emprunt à la stratification de l'orchestre. Nous cherchons désormais à comprendre en quoi les implications techniques de cette écriture révèlent la virtuosité de l'enfant qu'était Vianna da Motta et comment elle peut être comprise comme un marqueur de son évolution technique et esthétique.

Le recours à cette écriture est plus fréquent durant la première que durant les deuxième et troisième phases créatives. Elle apparaît en effet à plusieurs reprises dans *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), dans *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.), dans la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34* (21.), dans la *Polaca, op. 37* (24.), dans les *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43* (30.) et dans la *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48* (35.). Les trois premières ont été composées en 1880 et les deux dernières en 1881, lorsque Vianna da Motta avait entre 12 et 13 ans. Durant les deuxième et troisième phases, on ne trouve en revanche cette écriture que dans la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.), œuvre composée en 1905, lorsque Vianna da Motta avait 37 ans. On peut ainsi affirmer que l'évocation de la stratification de l'orchestre tend à disparaître de l'écriture pianistique de Vianna da Motta et qu'il y a donc une évolution de son esthétique au cours de sa vie de compositeur. Si l'on considère que la réalisation au piano de tels passages musicaux implique une certaine corpulence – du fait de l'emploi des registres extrêmes du piano et de l'effet recherché de masse sonore –, on pourrait s'attendre à l'inverse. L'évolution esthétique ne semble donc pas accompagner l'évolution physiologique.

Comme nous le verrons plus avant, la forme que prend cette écriture dans certains passages des œuvres de la première phase créative explique en partie, et d'un point de vue technique, son usage à un âge si précoce. Parallèlement, des éléments de contexte peuvent expliquer l'évolution esthétique dont il est question. Tout d'abord, il faut relever qu'en tant que compositeur, Vianna da Motta ne s'intéresse aux *fantaisies* composées à partir de thèmes d'opéras que durant sa première phase créative, comme le met en évidence le nombre d'œuvres composées dans ce genre et le caractère éclectique des formations instrumentales pour lesquelles il les écrit : *Fantasia-Potpourri sobre a ópera « O trovador », op. 29* (18.) pour piano, flûte traversière et violon ; *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34* (21.) pour piano seul ; *Fantasia sobre a ópera « Aida », op. 38* (25.) pour piano et trois flûtes traversières ; *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42* (29.) pour piano à six mains ; *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42* (33.) pour piano à quatre mains. On voit mal comment de telles *fantaisies* pourraient ne pas évoquer la stratification de l'orchestre, ne serait-ce qu'à certains moments, le matériel emprunté étant d'origine orchestrale. Ceci explique pour partie la fréquence de cette écriture dans les œuvres de la première phase créative et illustre en même temps l'évolution esthétique précédemment évoquée.

Les œuvres composées à partir d'hymnes des rois Dom Luiz I et Dom Fernando II – respectivement les *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}*, op. 43 (30.) et la *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II*, op. 48 (35.) – expliquent aussi pour partie cette fréquence et cette évolution esthétique. Pour ce qui est de la fréquence, deux éléments doivent être corrélativement pris en compte. En premier lieu, ces œuvres sont composées sur du matériel préexistant qui comprend non seulement un thème mélodique mais une harmonisation et un type d'écriture qui lui sont associés. Prenons le cas des *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}*, op. 43 (30.) dont l'« hymne a été composé par Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, maître de Dom Luiz I, pour être joué par les fanfares militaires le jour de l'acclamation de ce monarque qui a eu lieu le 22 décembre 1861 »²²³. N'ayant pas pu nous procurer la version originale pour fanfare, nous ferons référence à la version pour piano solo transcrite, bien que postérieurement à la composition de Vianna da Motta, par César das Neves dans le deuxième volume du *Cancioneiro de Músicas Populares*. Ci-dessous, l'extrait des quatre premières mesures de la version de César das Neves :

M. M. = 126
Allegro

ff

Exemple n°70 : *Hymno de D. Luiz I* recueilli par César das Neves, mes. 1-4²²⁴.

La version de Vianna da Motta diffère assez peu de la version de César das Neves, sinon dans le renforcement de la mélodie en octaves et l'enrichissement de quelques accords, Vianna da Motta s'étant sans doute procuré la même version que César das Neves. Elle est également en *si* bémol majeur, en homorythmie, en *fortissimo*.

Tutti ff

Exemple n°71 : *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}*, op. 43 (30.), mes. 1-4.

²²³ « Este hymno foi composto por Manuel Innocencio Liberato dos Santos, mestre de D. Luiz I.º, para ser tocado pelas bandas marciaes no dia da aclamação d'este monarcha que teve logar a 22 de Dezembro de 1861 », César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 167 (2^e volume).

²²⁴ *Idem*, p. 166 (2^e volume).

Vianna da Motta part sans doute d'une version pour piano qui comporte une dimension orchestrale du fait du caractère martial de l'écriture, conséquence du procédé de réduction au piano d'une version originale vraisemblablement composée pour fanfare. Le deuxième élément nécessaire à notre réflexion, lequel doit être compris corrélativement au premier, tient au fait que ces deux œuvres sont composées selon le principe du thème et variations²²⁵. Or, si le matériel varié a, à l'origine, un caractère orchestral, et si la technique de la variation exige un dépassement progressif de la version initiale, la présence dans ces œuvres d'une écriture pianistique évocatrice de la stratification de l'orchestre est inévitable. Pour ce qui est de l'évolution esthétique, Vianna da Motta utilise, dans la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.) dédiée au roi Dom Carlos, plusieurs procédés virtuoses y compris les variations. Cependant, cette œuvre, qui s'inspire de mélodies de *fado* assez simples, part d'un matériau originel dépourvu de caractère orchestral. En conséquence, les variations ne conduisent pas nécessairement l'écriture pianistique vers l'évocation de la stratification de l'orchestre. En outre, cette œuvre dédiée au roi est relativement exceptionnelle au regard des œuvres des deuxième et troisième phases créatives. Enfin, on peut aussi considérer que le caractère spectaculaire d'une telle écriture pouvait être compris par Vianna da Motta, du moins à l'âge d'enfant, comme un moyen à la fois de célébrer la royauté et de montrer sa gratitude pour le soutien financier qu'elle lui apportait pour ses études au *Conservatório Real de Lisboa*. Le besoin de s'affirmer dans les milieux culturels et intellectuels de l'époque l'a aussi probablement orienté dans cette direction.

Finalement, rendre hommage à la figure majeure d'une nation peut également favoriser la recherche d'une maîtrise virtuose et spectaculaire de l'écriture pour piano, l'évocation de la stratification de l'orchestre étant l'un des moyens pour y parvenir. Le caractère globalement solennel de *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.), « offerte à la Commission de la Presse portugaise pour le tricentenaire de Camões »²²⁶, semble procéder de cette démarche, le ressort créatif étant cette fois l'hommage au poète Luiz Vaz de Camões. L'écriture pianistique de certains passages révèle la volonté de célébrer le poète par la recherche de grandeur, sous des formes d'ailleurs moins abouties, comme le montre le passage des mesures 102 à 109.

Exemple n°72 : *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.), extrait des mes. 102-104.

²²⁵ Bien que le titre « *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48* » ne comporte pas le terme « variations », l'œuvre est globalement composée selon le principe du thème et variations.

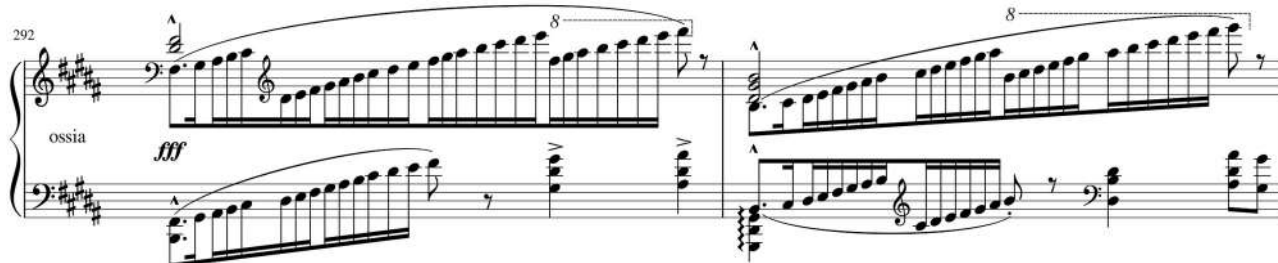
²²⁶ « Offerecida á Ex.^{ma} Comissão da Imprensa portugueza para os festejos do tricentenario de Camões », José VIANNA DA MOTTA, *Armas e Letras, Fantasia composta para piano op. 31*, Lisbonne, Lithographia Matta e C.^a, 1880, page de couverture.

Tout d'abord, le fait que le passage soit écrit sur trois portées et qu'il présente une apparence quasi orchestrale n'implique pas qu'il configure la stratification de l'orchestre telle que nous l'avons définie. Ce n'est d'ailleurs pas le cas puisque les registres des portées centrale et supérieure sont très proches l'un de l'autre, voire se croisent. La présentation graphique du passage se justifie par la nécessité de souligner la présence de plusieurs voix indépendantes mais aussi d'éviter les croisements de hampes et leur superposition avec certaines liaisons de prolongation, qui auraient rendu le passage difficilement lisible. C'est en partie la multitude des voix et leur conduite qui permet de parler de recherche de grandeur, eu égard à la difficulté que l'écriture polyphonique génère pour l'exécution – comme c'est le cas lorsque la main droite doit effectuer de grands écarts à la dernière croche de la mesure 102 et de la mesure 104 ou lorsqu'elle doit très rapidement lâcher des notes de valeur longue à partir de la deuxième croche de la mesure 104. Cependant, la fréquence des rencontres à l'unisson des voix écrites sur la portée centrale et la portée supérieure réduisent le potentiel musical d'une telle écriture et rendent difficilement justifiable l'écriture de voix indépendantes et leur présentation graphique sur trois portées. On se demanderait presque si l'écriture de voix indépendantes n'est pas utilisée comme prétexte à l'écriture du passage sur trois portées, autrement dit, si la musique n'est pas intellectualisée pour donner l'illusion d'une grandeur que la facture de l'instrument ne lui permet pas de réaliser. La version pour deux pianos de cette œuvre, *Armas e Letras, op. 41* (28.), que nous n'avons pas retrouvée, en même temps qu'elle rend possible la pleine réalisation de toutes les voix, corrobore sans doute l'idée de recherche d'une certaine démesure dans l'écriture pianistique de la version pour piano seul. Ainsi, la recherche de démesure et de grandeur que nous permet d'affirmer que l'écriture pianistique évocatrice de la stratification de l'orchestre semble fréquemment utilisée dans les œuvres écrites en hommage aux grandes figures d'une nation. Enfin, il faut encore observer que l'exaltation de la nation par la musique est justement le projet de Vianna da Motta dans sa troisième phase créative. Mais il recourt alors à des techniques compositionnelles autres que l'écriture pianistique évocatrice de la stratification de l'orchestre, ce que nous étudierons dans la deuxième partie de cette thèse.

L'écriture évocatrice de la stratification de l'orchestre dans les passages des œuvres d'enfance se présente sous différentes formes qui révèlent divers aspects de la virtuosité de Vianna da Motta à cette époque. Nous en étudierons les quatre formes principales. Nous corrélons cette étude à une réflexion sur l'indépendance des voix comme vecteur de difficulté, en nous appuyant sur le même type de raisonnement que celui du « 1.2. Système de quantification », qui déterminait que le déplacement simultané et strictement parallèle des deux mains ne comptait que comme un seul changement d'état ne générant qu'un seul procédé, et sur le même raisonnement que celui utilisé dans le « 1.3. Système de qualification », qui déterminait que la complexité d'un passage n'étant pas absolue mais relative, ne pouvait être comprise que par le moyen de la mise en comparaison. L'application de ces raisonnements à la présente étude, qui n'analyse plus la complexité mais la difficulté, peut être résumée dans l'énoncé qui suit : la difficulté d'exécution est corrélée à l'indépendance des voix.

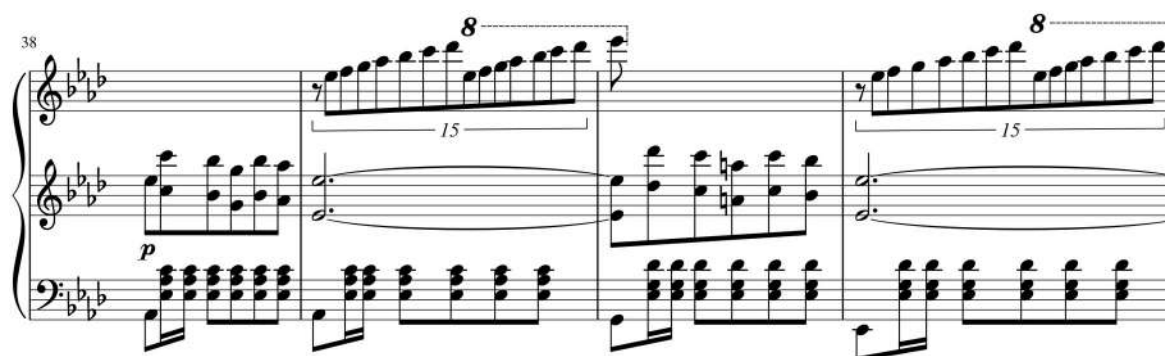
1^{ère} forme

La première des formes sous laquelle se présente l'écriture évocatrice de la stratification de l'orchestre consiste dans le remplissage de l'espace sonore des valeurs longues, comme le fait Liszt des mesures 292 à 297 de la *Ballade n°2, S. 171*. On y entend un thème dérivé du thème initial dans lequel des gammes ascendantes virtuoses remplissent la durée des valeurs longues.



Exemple n°73 : *Ballade n°2, S. 171* de Liszt, extrait des mes. 292-293 (ossia)²²⁷.

Dans les œuvres de Vianna da Motta, les passages des mesures 38 à 42, 46 à 50, 118 à 122 et 126 à 130 de la deuxième version de la *Polaca, op. 37* (24.) sont construits selon le même principe. Ci-dessous, un extrait des mesures 38 à 41 :

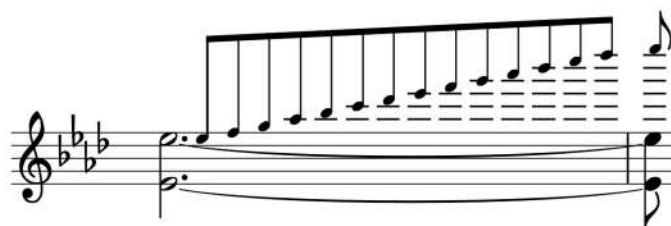


Exemple n°74 : *Polaca, op. 37* (24.), mes. 38-41.

Cependant, dans ce passage (ainsi que dans les autres passages mentionnés relatifs à cette pièce), Vianna da Motta ne se limite pas à cette écriture qui prend la forme d'un remplissage de la durée des valeurs longues d'une mélodie. Il évoque plus manifestement la stratification de l'orchestre en superposant quatre strates sonores et fonctionnelles distinctes. Les basses – *la(b), la(b), sol, mi(b)* – forment une strate à part entière – malgré les ligatures qui les relient aux accords en doubles croches qui suivent – qui remplit une fonction de ponctuation harmonique. Même si leurs valeurs rythmiques ne génèrent pas de véritables superpositions des voix, leur fonction musicale suggère l'utilisation de la pédale forte qui a pour conséquence leur prolongement dans le temps au-delà de leur valeur écrite et par conséquent la superposition de strates sonores. Quoi qu'il en soit, avec ou sans pédale forte, elles déterminent la fonction harmonique et l'état des accords de chaque mesure. Leur son perdure dans l'écoute harmonique tout au long de la mesure même s'ils ne sont acoustiquement pas présents dans l'espace. La strate sonore qui se situe immédiatement au-dessus,

²²⁷ Franz LISZT, *Ballade Nr. 2*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924, Cotage F.L. 57.

toujours destinée à la main gauche, remplit la fonction d'accompagnement. Elle est constituée d'un motif rythmique typique du genre de la *polonaise* : une croche suivie de deux doubles croches puis de quatre croches, la première croche du motif étant ici absente du fait de l'impossibilité de jouer à la seule main gauche l'accord caractéristique du motif en même temps que les basses harmoniques de la strate sonore inférieure. Dans un orchestre, ce motif serait éventuellement joué par les violons et les altos mais n'étant pas contraints par le jeu des basses, ils joueraient certainement leur accord sur le premier temps de chaque mesure. La strate sonore immédiatement au-dessus, écrite sur la portée du milieu et destinée à la main droite, a pour fonction de faire entendre le thème principal en octaves qui, à l'orchestre, serait éventuellement joué par les clarinettes et les hautbois. Également destiné à la main droite, le plan sonore aigu, écrit sur la portée supérieure, a pour fonction de remplir l'espace sonore correspondant à la durée des blanches pointées de la mélodie avec des traits virtuoses en gammes ascendantes qui font écho au thème en commençant et en se terminant sur la même note que la mélodie (*mi♭*), traits qui, à l'orchestre, seraient certainement joués par les flûtes traversières et au moins une partie des premiers violons. Au-delà de la maîtrise technique inhérente au contrôle simultané de quatre strates sonores aux fonctions distinctes, la coordination rythmique entre le jeu de la strate aiguë et le jeu du motif typique de la *polonaise* engendre une difficulté du fait que le premier soit composé d'une suite de notes rythmiquement régulières et le second d'une suite de notes rythmiquement irrégulières, ce qui participe de leur indépendance. Par ailleurs, le fait qu'il n'y ait pas de dénominateur commun entre les divisions des temps de la main droite et de la main gauche – le motif de la strate aiguë divisant chaque temps en cinq parties égales et le motif typique de la *polonaise* divisant le premier temps en quatre et les deuxième et troisième temps en deux –, leur intrication participe également de l'indépendance des voix. En effet, si on la compare à des intrications rythmiques entre les mains dont les divisions des temps ont un dénominateur commun – comme quatre contre deux, quatre contre quatre, six contre trois ou contre deux – on constate qu'elles engendrent moins d'indépendance et, par conséquent, facilitent l'exécution. À ce titre, il faut préciser que la strate aiguë de la mesure 39 et de la mesure 41 (ainsi que des mesures 47, 49, 119, 121, 127 et 129 de la deuxième version de l'œuvre) n'a pas été écrite par Vianna da Motta telle qu'elle est présentée dans l'édition que nous avons réalisée. Dans le manuscrit, le compositeur ne précise pas comment les gammes s'insèrent dans la métrique. Ce procédé est très présent dans les œuvres de Chopin, par exemple aux mesures 30, 46, 78 et 168 de la *Polonaise en la bémol majeur, op. 53*²²⁸, dite « Héroïque ». Ci-dessous, une représentation fidèle au manuscrit du rapport rythme-métrique des deux strates supérieures pour ces passages musicaux :



Exemple n°75 : *Polaca, op. 37* (24.), représentation de la mes. 39 (manuscrit).

²²⁸ Cf. Frédéric CHOPIN, *8e. Polonaise pour Piano [...] op. 53*, Paris, M. Schlesinger, [ca. 1844], Cotage M.S. 3958.

Cependant, contrairement aux exemples de la *Polonaise en la bémol majeur*, op. 53 de Chopin dans lesquels les mêmes gammes à intervalle d’octave en homorythmie sont jouées aussi bien à la main gauche qu’à la main droite, la gamme ascendante de Vianna da Motta est accompagnée à la main gauche par un rythme contrastant typique du genre de la *polonaise*. La réalisation de ces passages ne poserait pas question si ce rythme n’était pas aussi précis ou si le compositeur avait indiqué la partie de la mesure à laquelle la gamme doit commencer. La lecture du manuscrit permet seulement de comprendre que la première note de la gamme doit être jouée après l’octave de la main droite. La version dans laquelle les mesures qui présentent cette ambiguïté ont été publiées procède d’une décision éditoriale fondée sur leur analogie avec les mesures 109 et 111 de la deuxième version (mes. 141 et 143 de la première version). L’écriture manuscrite de ces mesures révèle la claire intention de diviser la mesure en quinze parties égales, dont la première coïncide avec l’attaque de la blanche pointée sur le premier temps de la mesure. Quoiqu’il en soit, même si Vianna da Motta envisageait que le début de la gamme coïncide avec le premier accord en doubles croches de la main gauche – ce qui semble être la seule interprétation alternative possible du manuscrit –, il n’y aurait pas non plus de dénominateur commun entre les divisions des temps de la main droite et de la main gauche, puisque quatorze notes de rythme régulier devraient être également réparties entre les deux temps et demi d’une mesure à 3/4, soit 2,8 croches tous les demi-temps, ce qui ne produirait aucune rencontre temporelle au-delà de l’attaque de la première note. L’indépendance des voix impliquée par leur rapport métrique constituerait donc de toute façon une difficulté.

Le remplissage de la durée des valeurs longues après leur attaque peut être renforcé à l’octave – comme c’est d’ailleurs le cas des mesures 292 à 297 de la *Ballade n°2*, S. 171 de Liszt déjà mentionnée (cf. exemple n°73) –, cette écriture exigeant une indépendance des mains, l’indépendance n’étant ici pas comprise comme la prise en charge de différentes fonctions par chaque main mais comme la capacité à coordonner les doigts pour obtenir une égalité de son dans le jeu des gammes. Les passages des mesures 37 à 39 et 41 à 43 de la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany »* de Carlos Gomes, op. 34 (21.) en sont des exemples dans les œuvres de Vianna da Motta.

Exemple n°76 : *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany »* de Carlos Gomes, op. 34 (21.), extrait de la mes. 37.

À la main gauche, les accords accentués qui précèdent les gammes ascendantes forment une strate à part entière – la strate la plus grave – malgré les ligatures et malgré le fait que les gammes ascendantes – formant la strate centrale – parcourent plusieurs registres. Ces accords remplissent à la fois une fonction de support harmonique – suggérant ainsi l’emploi de la pédale forte tout au long des gammes jusqu’aux accords suivants – et de renforcement de l’attaque des accords de la main droite. La strate aiguë, exclusivement destinée à la main droite, constituée d’accords en valeurs longues puis d’octaves en valeurs brèves, fait entendre le thème principal. C’est la durée de ces valeurs longues que les gammes de la strate centrale remplissent.

Les deux exemples étudiés montrent qu’il est possible d’évoquer la stratification de l’orchestre au piano sans nécessairement passer par des accords à l’ambitus large ou des suites d’octaves rapides comme Vianna da Motta l’avait fait dans les œuvres précédemment analysées des deuxième et troisième phases créatives. Le jeu de gammes diatoniques à l’intérieur de longues tenues génère une écriture stratifiée et produit, à l’aide de la pédale forte que la fonction des strates les plus graves suggère, la masse sonore nécessaire à l’évocation de l’orchestre. Contrairement aux accords à l’ambitus large et aux suites d’octaves rapides qui sollicitent une ouverture des mains et une corpulence conséquentes, les gammes permettent de garder la main fermée et demandent peu de corpulence. C’est ce type d’exemples qui expliquent aussi pour partie l’emploi récurrent de l’écriture évoquant la stratification orchestrale – exigeant une certaine corpulence – dans les œuvres d’enfance – qui suppose une physiologie moins développée. De nombreux autres exemples corroborent nos réflexions, tels que les passages des mesures 65 à 67 et 69 à 70 de la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.)*.

Cette écriture de remplissage ne se présente pas uniquement sous la forme de gammes. On la trouve aussi sous la forme de trilles écrits, comme des mesures 143 à 154 de la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.)*, sous la forme de dessins rappelant des broderies, comme aux mesures 50 et 51 de la *Grande Fantaisie Triomphale sur l’hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48 (35.)* ou encore sous forme d’accords arpégés (mode de jeu qui n’implique pas le maintien des doigts sur les touches indépendamment de l’ambitus des accords), comme aux mesures 24 et 38 à 45 de cette dernière œuvre, exemples qui illustrent à la fois la stratification de l’orchestre et la non-nécessité de corpulence. D’autres exemples révèlent cependant un besoin de corpulence difficile à expliquer dans les œuvres d’enfance. Les successions d’accords répétés dans la section *Hymne triomphale en action de grâce* des mesures 166 à 241 des *Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*, les mesures 119 et 120 des *Variations sur l’hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43 (30.)*, les successions d’accords brisés en lignes ascendantes et/ou descendantes des mesures 123 à 126 de cette même œuvre ou les mesures 70 et 71, 74 et 76, 144 à 158, 160 à 174 et 210 à 233 de la *Grande Fantaisie Triomphale sur l’hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48 (35.)*. Mais c’est au passage *Molto maestoso* des mesures 54 à 69 de cette dernière œuvre que nous observons l’exemple le plus extrême en termes d’exploitation du clavier, de création de strates évocatrices de l’orchestre et de remplissage des valeurs longues d’une mélodie. Ci-dessous, un extrait des mesures 54 à 55 :

Molto maestoso

Exemple n°77 : *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48 (35.)*,
 extrait des mes. 54-55.

Le thème est ici présenté sur trois octaves : en octaves à la main droite et, immédiatement en-dessous, au pouce de la main gauche. Bien que la fonction des notes réparties sur chacune des trois octaves soit la même, on considérera que l'ambitus relativement important dans lequel le thème est présenté, est distribué sur au moins deux strates sonores : une strate aiguë correspondant à l'octave de la main droite qui pourrait être jouée par les flûtes traversières, le piccolo et les premiers violons d'un orchestre ; une strate sonore centrale correspondant aux notes jouées au pouce de la main gauche qui pourrait être jouée par les deuxièmes violons, les hautbois et les clarinettes. En effet, le critère de la fonction sert à distinguer les strates, surtout lorsque leurs ambitus sont proches ou superposés. Un ambitus de trois octaves est trop important pour que le critère de la fonction permette de ne pas distinguer ces strates, comme c'était d'ailleurs le cas dans l'exemple n°67 correspondant à un extrait du passage des mesures 420 à 428 de la *1^{re} Rapsódia Portuguesa* (63.1.). La durée des notes de la mélodie est remplie non pas par un seul et unique motif, comme c'était le cas dans les exemples précédents, mais par deux motifs différents. Imbriqués dans le même registre que la strate sonore aiguë mais constituant une strate sonore et fonctionnelle à part entière, des tremolos de triples croches remplissent l'espace sonore correspondant aux valeurs relativement longues de la mélodie jouée à la main droite, écriture qui implique une certaine stabilité mais aussi une ouverture de la main. Elle exige en effet une agilité dans l'articulation des doigts intérieurs de la main et de l'indépendance entre ceux-ci et les doigts extérieurs de la main qui doivent faire ressortir le thème en *marcato*. Cette écriture est semblable à celle que Liszt emploie de façon récurrente dans l'*Étude d'Exécution Transcendante, S. 139 n°12 "Chasse-neige"*. En-dessous de la strate sonore centrale, dans la strate sonore grave, des arpèges rapides sur les accords de différentes harmonies remplissent la durée des valeurs longues de la mélodie jouée à la main gauche. Comme pour la main droite, cette écriture exige une claire distinction entre les notes de la mélodie que la main gauche doit faire ressortir par l'utilisation du poids du pouce et les notes plus légères de l'arpège qu'elle doit articuler et qui sollicitent une grande mobilité. Finalement, le rapport entre les motifs de remplissage de la main gauche et de la main droite génère une difficulté procédant de leur indépendance. À ce titre, il faut préciser que les tremolos de l'exemple en question doivent être interprétés non seulement comme l'alternance rapide de deux notes (comme pour un trille) mais

aussi comme un nombre précis de notes à jouer. Trois raisons essentielles corroborent cette interprétation. La première tient à l'indication précise, par un chiffre (12 et 8 respectivement), du nombre de notes comprises dans les deuxième et quatrième tremolos – situés au début de la deuxième partie de chacune de ces mesures. Cette précision est redondante par rapport aux signes musicaux qui indiquent eux aussi le nombre de notes comprises dans ces tremolos, et ne s'explique que par la volonté du compositeur de souligner l'importance du respect du nombre de ces notes. Deuxièmement, si par l'écriture des tremolos, Vianna da Motta ne recherchait qu'un effet de tremblement procédant de l'alternance rapide de deux notes sans considération pour le nombre de notes jouées, il aurait, par souci de cohérence, écrit des tremolos à la place des triples croches de la fin des mesures 54 et 55. Les triples croches sont justement une clé d'interprétation des tremolos qui les précèdent, dans la mesure où elles remplissent la même fonction et qu'aucune raison ne justifie que les caractéristiques de cette fonction changent au cours du temps. Finalement, dans ce passage, l'écriture en tremolos n'est qu'un moyen pour éviter de surcharger la partition de triples croches (32 par mesure, soit 16 par temps sachant que le passage est écrit à 2/2). Enfin, Vianna da Motta utilise exactement la même écriture dans d'autres œuvres d'enfance, que ce soit dans la section *Le temps commence à se troubler* des mesures 30 à 43 des *Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), ou aux 61 et 62 de la *Pensée Poétique, Rêverie op. 36* (23.). Ainsi, sachant qu'aux trois premiers quarts de chaque temps de la mesure 54, la strate de remplissage aiguë fait entendre 12 notes rythmiquement régulières²²⁹ pendant que la strate de remplissage grave en fait entendre 14 et qu'au premier temps de la mesure 55, la strate de remplissage aiguë fait entendre 16 notes rythmiquement régulières pendant que la strate de remplissage grave en fait entendre 11, la juxtaposition de ces strates génère une forte indépendance. Lorsque 12 notes sont juxtaposées à 14, une seule rencontre temporelle a lieu, sans compter l'attaque initiale : entre la septième note du groupe de 12 et la huitième note du groupe de 14. Lorsque 16 notes sont juxtaposées à 11 notes, aucune rencontre temporelle n'a lieu au-delà de l'attaque initiale. La difficulté procède donc à un premier degré de l'indépendance des strates, à un second degré de la quasi absence de rencontres temporelles. Par la grande diversité de formes que prend l'écriture de ce passage – thème joué à trois octaves, ouverture de la main (droite essentiellement), indépendance des doigts des mains qui doivent à la fois faire ressortir la mélodie et les motifs de remplissage, indépendance des mains procédant de l'opposition entre la stabilité de la main droite et la mobilité de la main gauche, division rythmique différente des temps selon les mains –, ce passage sollicite à la fois une maîtrise technique et une corpulence difficile à expliquer à l'âge de composition de cette œuvre : 13 ans. Il révèle néanmoins la nature de la virtuosité de Vianna da Motta en tant qu'élément esthétique naissant de l'évocation de la stratification de l'orchestre au piano. Nous avons vu avec ce dernier exemple que, contrairement à l'écriture de la main droite qui impliquait une certaine stabilité de la main malgré les sauts imposés par le jeu du thème, l'écriture de la main gauche exigeait une certaine mobilité tenant à la nécessité d'alterner les registres grave et medium.

²²⁹ En ce qui concerne le nombre de notes évoquées pour le premier temps de la mesure 54 (12 notes), on relève que le tremolo écrit vaut pour tout le premier temps, y compris pour la deuxième note de la mélodie (1e la croche). Bien que ce tremolo soit divisé en 16 notes, les trois premiers quarts de ce temps ne comprennent que 12 de ces notes.

2^e forme

La deuxième forme que prend l'évocation de la stratification de l'orchestre dans les œuvres de la première phase créative de Vianna da Motta exige justement une grande mobilité de la main gauche, qui produit seule les strates sonores et fonctionnelles grave et centrale. On l'observe par exemple dans la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.)*, notamment aux passages des mesures 58 à 60 et des mesures 208 à 220. Ci-dessous, l'exemple du premier passage mentionné :

Exemple n°78 : *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.)*, mes. 58-60.

Dans cet exemple, la mélodie est présentée en octaves au plan sonore central. Elle commence par être jouée à la main droite mais dès la troisième croche du premier triolet, la main gauche prend le relais pour que la main droite puisse introduire le jeu des tremolos en octaves dans la strate sonore aiguë. À partir de ce moment, la main droite reste confinée à leur jeu tandis que la main gauche alterne entre le jeu de la mélodie et le jeu des basses. L'écriture des basses pendant les valeurs longues de la mélodie rend possible cette alternance et suggère l'usage de la pédale forte malgré la dissonance que la résonance du *do#* dans l'harmonie est susceptible de générer si cette pédale est utilisée pour faire durer les *fa* à leur valeur exacte de blanche, la combinaison entre cette pédale et la pédale de soutien étant une solution viable. Le premier temps de la mesure 60 est une exception car les basses et la mélodie ont lieu au même moment, d'où le signe *arpeggio* qui induit un geste pianistique précis : le *mi*^b de la basse joué au pouce après le *do* grave joué au cinquième doigt, produit un élan de la main gauche vers la strate sonore centrale à laquelle se trouve la mélodie. Si le jeu d'une mélodie en octaves à une seule main (la main gauche) induit déjà un principe technique et musical consistant à plus faire ressortir la note aiguë (jouée au pouce) que la note grave (jouée au cinquième), le signe *arpeggio* de la mesure 60 le renforce. D'abord parce que ce signe musical implique que la note aiguë soit jouée à la fin du geste pianistique, fait qui l'isole et, par conséquent, lui donne du relief ; ensuite parce que le compositeur aurait pu écrire le signe *arpeggio* uniquement aux basses si son intention était uniquement d'impulser l'élan. L'écriture de Vianna da Motta révèle ainsi l'attention qu'il portait au jeu de la main gauche, non seulement par le fait de lui attribuer deux fonctions distinctes – le jeu de la mélodie et le jeu des basses – mais aussi par le fait de ne confier qu'à elle seule la conduite de cette mélodie. Comme dans l'exemple n°77, cette écriture permet une

certaine stabilité de la main droite à laquelle n'est confiée qu'une seule strate alors qu'elle exige une certaine mobilité de la main gauche, qui doit alterner entre les registres grave et médium.

L'attention portée à la main gauche peut également être observée dans des passages où elle n'a pas pour fonction de faire entendre la mélodie principale et où la main droite n'est pas stable. Le passage des mesures 72 à 76 de l'œuvre *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.) en est un exemple :

Exemple n°79 : *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.), extrait des mes. 72-75.

Dans ce passage, c'est la main droite qui, dans la strate sonore aiguë, fait entendre la mélodie principale, ce qui lui confère de fait un caractère mobile. Dans la strate sonore centrale, la main gauche fait entendre un contre-chant et dans la strate sonore grave, une suite de motifs arpégés sert de support harmonique. Bien que la main droite fasse entendre la mélodie principale, la main gauche est structurellement plus importante au sens où elle est chargée de deux fonctions distinctes – les basses et le contre-chant respectivement situés aux strates sonores grave et centrale – qui impliquent une maîtrise plus grande du son de chaque note. Même si l'écriture des strates sonores grave et centrale conduit la main gauche à exécuter le contre-chant avec trois doigts (le pouce, le deuxième et le troisième), c'est le pouce qui est le plus mobilisé. Chaque début de mesure fait en effet entendre deux notes à un intervalle considérable, le signe *arpeggio* suggérant que le cinquième doigt soit utilisé pour la première note des basses et le pouce pour la première note du contre-chant. L'écriture d'accompagnement de la strate sonore grave contraint la main gauche à jouer les croches du premier temps du contre-chant au pouce, à l'exception de la deuxième croche de la mesure 75. Il n'est pas anodin que l'écriture de Vianna da Motta favorise l'utilisation du pouce dans la mesure où elle est pianistique, autrement dit, dans la mesure où elle tient compte de l'ergonomie au piano. En effet, le pouce, qui est le plus lourd des doigts, est particulièrement adapté pour faire ressortir une mélodie des événements sonores qui l'entourent. S'il révèle que l'attention compositionnelle portée à l'une des mains ne dépend pas nécessairement de l'importance des rôles qu'on lui attribue, cet exemple confirme aussi l'importance du pouce de la main gauche pour faire ressortir un chant situé dans une strate sonore centrale, sujet sur lequel nous reviendrons lorsque nous exposerons la quatrième forme que prend l'écriture pianistique évoquant la stratification de l'orchestre dans les œuvres de la première phase créative de Vianna da Motta. Mentionnons à titre de curiosité que dans les deux phases créatives suivantes, seule la *Serenata op. 8* (66.) présente des passages comparables : des mesures 114 à 117 et des mesures 122 à 124.

D'autres passages d'œuvres de la première phase créative de Vianna da Motta permettent à la fois d'observer cette stratification de l'orchestre et cette attention portée à la main gauche sans que l'écriture suggère ce jeu pianistique de façon aussi évidente. Le passage des mesures 121 à 122 des *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}*, op. 43 (30.) en est un exemple :

Exemple n°80 : *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}*, op. 43 (30.), extrait de la mes. 121.

Vianna da Motta attribue à la main gauche les strates sonores et fonctionnelles grave et centrale, respectivement constituées de croches et de la mélodie, et à la main droite la strate sonore aiguë constituée d'un motif décoratif en triolets de triples croches. Cependant, contrairement à l'exemple précédent où chaque grand intervalle accompagné d'un signe *arpeggio* comprenait uniquement deux notes – l'une dans la strate sonore grave, l'autre dans la strate sonore centrale –, trois notes sont ici comprises dans le signe *arpeggio* – deux dans la strate sonore grave à intervalle d'octave et une dans la strate sonore centrale –, ce qui a des conséquences sur les possibilités d'exécution. En effet, le fait que le jeu des octaves de la strate sonore grave suggère l'utilisation du cinquième doigt et du pouce ainsi que leur arpéggiation avant l'arrivée de la note de la mélodie, il anime la main gauche du même élan vers la strate sonore centrale que celui que nous évoquions dans l'exemple n°78. Sachant que le pouce a cette spécificité de doigt de passage permettant de faire pivoter la main, le deuxième ou le troisième doigt se présentent comme des possibilités de faire ressortir la mélodie de la strate sonore centrale. Cependant, si l'on pense au geste pianistique évoqué dans l'exemple n°78, qui ne sollicite pas la fonction de pivot du pouce puisque la main se déplace pour jouer une octave arpégée commençant par l'attaque du cinquième doigt, on pourrait penser que Vianna da Motta envisageait l'utilisation du pouce pour la mélodie même si cela impliquait que ce doigt doive jouer deux notes consécutives éloignées (la plus aiguë de la strate sonore grave et celle de la mélodie). L'économie de geste que l'on observe dans les œuvres de maturité (correspondant à la troisième phase créative dite « nationaliste »), corrobore cette deuxième solution dans la mesure où l'emploi du pouce pour faire entendre la mélodie permet à la main gauche de rester sur place pour jouer la deuxième croche de chaque temps de la strate sonore grave tandis que l'emploi du deuxième ou du troisième doigt la contraint à un déplacement et implique par conséquent un mouvement supplémentaire à chaque temps. Bien que de façon moins évidente, le privilège du pouce sur tout autre doigt pour l'exécution d'une mélodie présentée dans la strate sonore centrale est donc confirmé.

Avant de nous pencher sur la troisième forme d'écriture pianistique évoquant la stratification de

l'orchestre, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour préciser que ces exemples sont susceptibles de corroborer l'hypothèse avancée dans le développement sur la main gauche du sous-chapitre « 2. Analyse des partitions de Vianna da Motta » selon laquelle, à l'époque de la composition d'œuvres comme la *Resignação*, *Melodia para a mão esquerda* op. 39 (26.), l'*Elegia*, op. 45 (32.) ou le *Rondino*, op. 52 (39.), entre 1881 et 1882, Vianna da Motta commençait à s'intéresser particulièrement au développement technique de sa main gauche, peut-être par suite de sa douleur persistante à la main droite. Les passages des œuvres *Armas e Letras*, *Fantasia* op. 31 (19.) et *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany »* de Carlos Gomes, op. 34 (21.) composées en 1880, révèlent que cet intérêt a pu naître avant 1881.

3^e forme

La troisième forme que prend l'écriture pianistique évocatrice de la stratification de l'orchestre dans les œuvres de la première phase créative de Vianna da Motta concerne la répartition entre les deux mains d'une mélodie située dans la strate sonore centrale, comprise comme conséquence d'un conflit compositionnel entre les caractéristiques rythmiques de cette mélodie et la logique qui préside à l'aspect du motif (ou des motifs) qui l'entoure(nt). On l'observe par exemple dans la *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II*, op. 48 (35.), notamment des mesures 38 à 45 et 70 à 71. Ci-dessous, l'exemple du premier passage mentionné :

The image shows a musical score excerpt for measures 38-41 of the 'Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II', op. 48 (35.). The score is written for piano and consists of three staves. The top staff is marked 'Più maestoso' and 'p', featuring arpeggiated chords. The middle staff is marked 'mf' and 'Il canto sostenuto e legato per il ped.', showing a melodic line. The bottom staff shows a bass line with sustained notes.

Exemple n°81 : *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II*, op. 48 (35.), extrait des mes. 38-41.

Dans cet extrait, trois strates se distinguent par leurs registres sonores et fonctionnels. Dans la strate grave, écrite sur la portée inférieure, Vianna da Motta écrit les basses sur les fondamentales des accords de tonique (*fa*) et dominante (*do*) sur les premier et troisième temps de chaque mesure. Elles sont destinées à la main gauche et remplissent une fonction de support harmonique et de détermination du rythme harmonique. Dans la strate sonore aiguë, essentiellement écrite sur la portée supérieure mais à certains moments aussi sur la portée centrale, des accords arpégés sur les harmonies de tonique et de dominante sont entendus aux deuxième et quatrième temps de chaque mesure, intercalés avec les basses de la strate sonore grave. Ces accords sont destinés aux deux

mains et ont pour fonction le remplissage de la durée des valeurs longues de la mélodie. Dans la strate sonore centrale, essentiellement écrite sur la portée centrale mais aussi à certains moments sur la portée inférieure, la mélodie se fait entendre en octaves²³⁰, globalement à la main droite, « *sostenuto e legato per il ped.* ». À vrai dire, dans l'écriture de Vianna da Motta telle qu'elle se présente, les accords en croches arpégés avec les hampes vers le bas appartiennent à la même voix que les basses. Cependant, en termes de perception, dans la mesure où ces accords sont dans un registre sonore considérablement plus aigu que les basses et dans la mesure où ce sont des croches arpégées comme celles de la strate sonore aiguë dont les hampes sont écrites vers le haut, ils partagent la même fonction et doivent donc être considérés comme appartenant à la strate sonore aiguë. Tant qu'aucune note de la mélodie n'est attaquée sur le deuxième ou sur le quatrième temps, il est possible de respecter l'aspect du motif de remplissage situé dans la strate sonore aiguë tel qu'il est énoncé à la mesure 38, à savoir sept ou huit notes en croches arpégées situées entre le *do* central et le *do* deux octaves plus haut dont quatre sont jouées à la main droite, les autres à la main gauche²³¹. Chaque fois qu'une note de la mélodie est attaquée sur la première partie du deuxième ou du quatrième temps, et sachant que, par souci de cohérence, le compositeur n'envisage pas de sacrifier la partie aiguë du motif de remplissage, la main gauche est contrainte de prendre le relais pour faire entendre la mélodie. Ceci implique que la cohérence qui préside à l'aspect du motif de remplissage ne soit plus respectée, exception faite des cas où les notes de la mélodie sont dans le même registre que le motif de remplissage, comme c'est le cas aux deuxième et quatrième temps de la mesure 40. Au quatrième temps de la mesure 39, on observe donc une rupture de la cohérence du motif de remplissage dont les notes graves sont réduites à deux (le *do* est omis) et transposées une octave plus bas, pour permettre la main gauche de les réaliser à l'intérieur de l'octave de la mélodie. Cette rupture est donc une conséquence des caractéristiques rythmiques de la mélodie qui, à ce moment précis, requiert l'attaque d'une note qui non seulement ne coïncide pas avec l'une des notes du motif de remplissage mais ne se situe pas non plus dans son registre. Le signe *arpeggio* écrit à la main gauche participe cependant au maintien de la cohérence musicale en rappelant ce qui fait l'identité du motif de remplissage, à savoir l'arpéggiation. D'un autre côté, du fait que ce signe implique que l'octave de la mélodie soit également arpégée, il y a une rupture de la cohérence musicale qui préside à l'aspect de la mélodie puisqu'elle est globalement écrite en octaves plaquées. Le signe *arpeggio* facilite cependant la distinction des deux fonctions attribuées à la main gauche – la mélodie et le motif de remplissage – en permettant que leurs notes n'interviennent pas en même temps et en facilitant la mise en relief de la note aiguë de la mélodie jouée au pouce en la faisant arriver plus tard. Tout ceci corrobore l'idée que l'écriture pour une main seule d'une mélodie octaviée conduit à faire ressortir la note aiguë davantage que la note grave. À nouveau, nous observons que Vianna da Motta exploite les caractéristiques du pouce pour faire ressortir une mélodie de son arrière-plan. Nous remarquerons pour conclure que le conflit entre la structure

²³⁰ À la deuxième mesure de l'extrait, la noire de la mélodie est composée non pas d'une octave mais d'une sixte sur les notes *mi* et *do*. Il s'agit vraisemblablement d'une erreur de l'éditeur. Un *do* devrait être écrit à la place du *mi*, à distance d'une octave du *do* aigu de la mélodie.

²³¹ Hormis au quatrième temps de la mesure 39, Vianna da Motta l'écrit tout le temps ainsi.

rythmique de la mélodie et la cohérence qui préside à l'aspect des motifs qui l'entourent génère un chiasme en termes d'attribution des fonctions de la mélodie et du motif de remplissage entre les mains, source de procédés (*p*) qui participent de la complexité du passage.

4^e forme

La quatrième et dernière forme que prend l'écriture de Vianna da Motta pour évoquer la stratification de l'orchestre résulte de la réunion d'idées sous-jacentes à la deuxième et à la troisième forme, à savoir le partage de la mélodie principale entre les mains et l'attention portée au pouce pour faire entendre la mélodie dans la strate sonore centrale. Dans cette quatrième forme, elle n'est toutefois pas restreinte au pouce de la main gauche et implique aussi le pouce de la main droite. Du fait que la mélodie est jouée dans le plan sonore central avec les pouces des deux mains, les autres doigts – tournés vers les registres extrêmes – sont libérés. Ils peuvent dès lors produire simultanément ou dans un intervalle de temps assez court des motifs d'accompagnement, ce qui donne l'illusion d'une troisième main, une écriture dont Liszt conteste l'origine attribuée par Fétis à Thalberg et à laquelle il fait référence comme « l'école des arpèges du passage du pouce »²³². Dans sa comparaison des procédés de Liszt et de Thalberg pour exploiter les différents registres du piano, Cécile Reynaud la décrit ainsi :

« Chez Thalberg, l'augmentation de la puissance du piano s'est faite par la multiplication des voix écrites dans une partition de piano. Il s'agit de composer non plus pour deux parties principales, la basse et la mélodie à l'aigu, mais en introduisant une troisième partie, aux pouces des deux mains ; ainsi, par la multiplication des notes émises par les doigts du pianiste, la puissance du piano est accrue »²³³.

On préciserait que cette troisième partie introduite aux pouces des mains se situe dans une strate sonore centrale, comme le montrent les passages des mesures 260 à 267 et 286 à 306 de la *Fantaisie sur l'opéra « Moïse » de Rossini, op. 33* de Thalberg. Ci-dessous, un extrait du premier passage mentionné :

Exemple n°82 : *Fantaisie sur l'opéra « Moïse » de Rossini, op. 33* de Thalberg, extrait des mes. 260-261²³⁴.

²³² Daniela TSEKOVA-ZAPPONI, *Les interprètes face à la Sonate en si mineur de Liszt*, thèse, Université de Strasbourg, 2015, p. 23.

²³³ Cécile REYNAUD, « Fétis et Liszt », *Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 62 (François-Joseph Fétis (1784-1871) (2008), p. 88.

²³⁴ Sigismond THALBERG, *Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra Moïse de G. Rossini [...] op. 33*, Leipzig,

Les cinq premières notes de l'extrait de la mélodie de la strate centrale – *sol, la, si(b), do* et *do#* –, qui coïncident avec le début ou la fin du motif virtuose d'accompagnement de la strate aiguë, sont destinées à la main droite tandis que les deux dernières notes – *ré* et *do* –, qui coïncident avec la troisième note du motif d'accompagnement de la strate sonore moyenne grave²³⁵, sont destinées à la main gauche. L'écriture suggère globalement que ces notes soient jouées aux pouces, à l'exception du *si* et du *do#* qui peuvent (ou doivent) être joués au deuxième doigt, pour deux raisons :

1. en termes de rapport ergonomique, le jeu successif du pouce et du deuxième doigt à la main droite est plus adapté à une montée chromatique allant d'une touche blanche vers une touche noire que le jeu du seul pouce pour les deux notes successives²³⁶ ;
2. dans la mesure où la première note de l'intervalle mélodique d'octave du motif d'accompagnement de la strate aiguë impose l'usage du pouce, le jeu du *si* et du *do#* de la mélodie par le pouce n'apporte aucun avantage (concernant la première note de l'octave qui intervient après le *do#*, non seulement le pouce n'apporte aucun avantage mais il nuit à sa réalisation).

Ceci révèle que, dans les œuvres de Thalberg, le principe pianistique et compositionnel consistant dans l'introduction d'« une troisième partie, aux pouces des deux mains », ne doit pas être compris comme impliquant nécessairement que la mélodie soit exclusivement exécutée aux pouces.

Puisque cette forme implique le passage de la mélodie d'une main à l'autre et par conséquent des changements de fonction fréquents pour chacune d'elles, elle est un vecteur de multiplication des procédés (*p*) qui participe de la complexité du passage. Mais contrairement à ce que l'on avait observé dans l'exemple n°81, il n'y a pas de chiasme entre les mains dans l'attribution des fonctions. Une fonction d'accompagnement leur est tout le temps attribuée, l'une étant spécifique à la main gauche, l'autre à la main droite. Les changements de fonction doivent être compris pour chaque main respectivement, entre les moments de prise en charge de l'accompagnement et les moments de prise en charge de la mélodie (même si, en interprétant l'écriture *stricto sensu*, les mains prennent simultanément en charge la mélodie et l'accompagnement lorsque les notes des deux strates sonores et fonctionnelles sont à l'unisson).

Bien que cette écriture pianistique soit attribuée à Thalberg, que ce soit par son origine ou par le style auquel elle renvoie, il convient d'indiquer que de nombreux compositeurs l'ont utilisée, dont Liszt lui-même dans la *Rhapsodie hongroise, S. 244 n°4*, dans les *Réminiscences de Norma, S. 394* ou dans les *Réminiscences de Lucrezia Borgia, S. 400* (notamment dans la deuxième partie 'Chanson à boire', *S. 400 n°2*). Mendelssohn a quant à lui consacré le premier des *Drei Etüden für das Pianoforte, op. 104B* au travail de cette technique. Dans les œuvres de Vianna da Motta, ce n'est qu'aux mesures 127 et 128 des *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43 (30.)* que nous l'avons identifiée.

Breitkopf und Härtel, [ca. 1858], Cotage 9572.

²³⁵ Les notes plus graves du passage en question, écrites avec les hampes vers le haut sur les temps, forment une strate à part entière – la strate grave – qui ne doit pas être confondue avec la strate moyenne grave.

²³⁶ Le caractère exceptionnel du jeu successif du pouce aux deux notes ferait d'ailleurs l'objet d'une indication du compositeur.

Exemple n°83 : Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43 (30.), mes. 127-128.

Dans cet extrait, l'accompagnement de la main gauche, écrit dans la strate grave, est exclusivement composé de croches, chaque temps comprenant deux croches dont la première est constituée d'une note grave qui remplit la fonction de basse (à l'exception du premier temps de la mesure 127 qui comprend en sus deux notes et un signe *arpeggio*) et la deuxième d'un accord. Ces croches peuvent également être interprétées comme appartenant à deux strates distinctes par leur registre sonore et leur figure musicale mais ceci n'a pas d'incidence sur notre propos. L'accompagnement de la main droite, écrite dans la strate aiguë, est à chaque temps composé d'arpèges virtuoses ascendants et descendants. La mélodie est présentée dans la strate sonore centrale. À l'exception de la première note, écrite sur la portée inférieure pour être jouée à la main gauche et permettre à la main droite de commencer le premier arpège une octave plus haut, toutes les attaques des notes de la mélodie sur les temps – c'est-à-dire toutes les noires et croches pointées de l'extrait – ont été pensées par le compositeur pour être réalisées par la main droite et plus précisément par le pouce de la main droite. Toutes les attaques des notes de la mélodie qui n'ont pas lieu sur les temps – c'est-à-dire, toutes les doubles croches de l'extrait – ont été pensées par le compositeur pour être réalisées par la main gauche et plus précisément par le pouce de la main gauche. Cette répartition des notes de la mélodie entre les mains est une conséquence de la logique qui préside au motif d'accompagnement de la strate aiguë jouée à la main droite. Tant que la main droite commence la partie ascendante de l'arpège sur le temps, elle peut prendre en charge la mélodie. Pour une raison de proximité, elle ne peut cependant pas prendre en charge les notes en doubles croches qui interviennent en même temps que la partie descendante de l'arpège. Bien entendu, d'autres doigtés seraient techniquement envisageables. Ils ne permettraient cependant pas de bénéficier de la potentialité du pouce pour faire *chanter* la mélodie. Ce facteur contribue donc à un choix de doigtés que l'esthétique musicale suggère.

On peut conclure qu'entre les compositions de la première phase et celles des deux phases créatives suivantes, l'esthétique de la virtuosité de Vianna da Motta connaît une évolution. L'écriture pianistique évocatrice de la stratification de l'orchestre, qui implique globalement une corpulence, une agilité et une maîtrise du son particulières, du fait de la difficulté procédant de l'indépendance des voix et de la complexité procédant de l'intercalation des fonctions, est plus fréquente et sous des formes plus diverses dans ses œuvres d'enfance que dans ses œuvres postérieures. Dans la mesure où ses exigences techniques semblent sans corrélation avec la physiologie du pianiste, on pourrait penser que c'est paradoxal – malgré les subtilités d'écriture qui permettent d'évoquer la stratification de l'orchestre sans requérir de corpulence. Mais on peut l'expliquer par les ambitions artistiques d'un enfant qui, étudiant au *Conservatório Real de Lisboa*, cherchait à se démarquer de la concurrence et à se faire remarquer dans les cercles culturels et intellectuels de Lisbonne. Cette écriture imitative de la stratification de l'orchestre, miroir d'une forme de virtuosité, subit une transformation significative à partir de 1884 (année du départ de Vianna da Motta à Berlin pour étudier au Conservatoire Scharwenka). En effet, nous ne la trouvons pratiquement plus dans les œuvres de sa deuxième phase créative – à l'exception insignifiante d'un passage de la *Fantasiestück, op. 2* (42.) – et seulement ponctuellement dans les œuvres de sa troisième phase créative comme dans la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) ou dans la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.). Bien que la virtuosité reste au cœur de son esthétique dans les œuvres de la deuxième et de la troisième phase créative, elle ne repose plus tant sur la dimension orchestrale du piano que sur d'autres formes que nous analyserons dans la deuxième partie de cette thèse consacrée à la musique « nationaliste ».

2.2. Enjeux technico-pianistiques transposés de l'orchestre

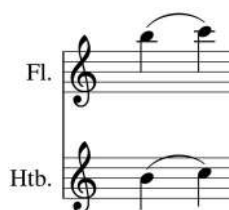
Le fait que l'écriture évocatrice de la stratification de l'orchestre ne soit pas mise en œuvre dans toutes les œuvres de Vianna da Motta ne signifie pas qu'elle ne reflète pas sa conception de la virtuosité. Rappelons à ce titre que le développement précédent sur la stratification de l'orchestre était une analyse de la traduction du style orchestral au piano sur le plan structurel. Or, le style orchestral peut également être compris comme la transposition au piano de dessins d'instruments de l'orchestre. Il s'agit maintenant d'étudier les effets orchestraux en rapport avec leurs implications pianistiques, d'où le terme d'« enjeux technico-pianistiques » pour désigner l'objet de notre étude. Pour ce faire, nous développerons parallèlement à nos analyses une nouvelle définition de la notion de difficulté, comprise comme spécificité technico-pianistique naissant de la reproduction d'un trait compositionnel d'orchestre écrit pour un ou plusieurs instruments de l'orchestre, dont la réalisation au piano ne permet pas de respecter *stricto sensu* l'écriture musicale *originale*.

Pour comprendre ce que Vianna da Motta entend par « traduction du style orchestral au piano » comprise comme définition de la virtuosité pour le piano du XIX^e siècle, ce chapitre propose une

réflexion générale sur les enjeux technico-pianistiques naissant de la transposition au piano de traits d'orchestre. Bien que nous puissions, dans cette perspective, utiliser toutes les œuvres de toutes les phases créatives de Vianna da Motta²³⁷, nous privilégierons les œuvres de la deuxième phase créative, même si le compositeur n'y recourt pas fréquemment à la stratification de l'orchestre telle que nous l'avons analysée en amont.

Legato orchestral et legato pianistique

Commençons notre démonstration avec l'exemple de deux notes conjointes jouées aux flûtes traversières et aux hautbois d'un orchestre :



Chaque flûtiste et chaque hautboïste doit jouer *legato* l'enchaînement des notes *si* et *do* (chacun à son octave), ce qui ne pose aucune difficulté technique particulière. Or, pour un pianiste, la réalisation de ce dessin musical à une seule main – que ce soit à la main gauche ou à la main droite – implique qu'au moins l'une des voix soit intégralement jouée au pouce. Si, comme dans notre exemple, cette voix implique le jeu de deux touches blanches, le pouce est contraint de détacher ces notes, ce qui met en péril le *legato* digital. Si, comme le propose le pianiste Jean Martin dans son traité sur les doigtés²³⁸, l'utilisation de toute la longueur du doigt rend techniquement possible le glissement du pouce entre deux touches blanches du clavier, cette technique reste marginale pour plusieurs raisons : à partir de deux enchaînements consécutifs de ce type, elle devient peu ergonomique ; sa faisabilité dépend de la vitesse du passage ; elle privilégie le *legato* digital au détriment de la maîtrise du son et du contrôle de l'attaque. Ce n'est que dans les cas d'enchaînements de degrés conjoints chromatiques d'une touche noire vers une touche blanche, dans le sens ascendant à la main droite ou dans le sens descendant à la main gauche, que le glissement du pouce est ergonomique. Par ailleurs, nous avons donné un exemple de degrés conjoints pour simplifier l'exposé de notre réflexion²³⁹ mais dans la mesure où notre étude porte sur l'enjeu pianistique que des octaves *legato* impliquent au piano lorsqu'elles sont jouées à une seule main, l'idée que nous exposons est transposable à tous les intervalles mélodiques au-delà de la seconde. Or, aucun de ces intervalles ne permet l'emploi de la technique du glissement du pouce²⁴⁰.

²³⁷ Dans la mesure où l'ensemble de ses œuvres s'inscrit dans l'esthétique de la virtuosité des compositeurs romantiques du XIX^e siècle.

²³⁸ Jean MARTIN, *Jouez avec doigté... deux mains... dix doigts... mais tellement plus : Traité sur les doigtés*, op. cit., p. 15.

²³⁹ Si l'intervalle mélodique utilisé dans l'exemple proposé était supérieur à la seconde, la question de l'éventuelle production du *legato* digital au pouce ne se poserait pas ; mais la question du cas exceptionnel de l'enchaînement d'octaves *legato* en degrés conjoints se serait alors posée.

²⁴⁰ Ajoutons qu'au-delà d'un certain intervalle mélodique, le *legato* de l'autre voix devient également difficile pour

Bien entendu, l'usage de la pédale forte permet de masquer l'incapacité du pouce à jouer *legato*, bien que le résultat sonore ne soit pas tout à fait le même (du fait des résonances produites par les autres cordes du piano). Cependant, la possibilité ou la pertinence de son usage dépend du contexte musical, esthétique et stylistique du passage dans lequel il s'insère. Nous pouvons donc affirmer que, d'un point de vue technique, le jeu *legato* d'une mélodie renforcée à l'octave impose moins de contraintes physiques à deux instruments de l'orchestre qu'à une main seule au piano. Si l'on considère le nombre de passages où une mélodie *legato* est renforcée à l'octave et écrite pour la main droite seule dans le répertoire romantique du XIX^e siècle – notamment dans les œuvres de Liszt où la mélodie renforcée à l'octave suit très fréquemment sa présentation monodique – comme une conséquence de la transposition au piano d'une écriture courante à l'orchestre, alors l'enjeu technico-pianistique naissant de cette transposition peut être considéré comme un vecteur de difficulté. Si c'est en partie à cette transposition que Vianna da Motta fait référence lorsqu'il avance que la virtuosité est la traduction du style orchestral au piano, on peut affirmer que la difficulté générée par l'imitation de l'orchestre fait partie intégrante de sa conception de la virtuosité.

Bien entendu, la mélodie *legato* renforcée à l'octave n'est pas exclusive du style orchestral. Cependant, si l'on s'appuie sur le critère de la récurrence pour déterminer ce qui fait la spécificité d'un style, on peut affirmer que cet exemple est plus propre au style orchestral qu'au style chambriste. En effet, l'écriture en renforcement est souvent nécessaire à l'équilibre des différents registres de l'orchestre et son utilisation excessive dans une formation chambriste risque d'appauvrir l'expression individuelle de chaque instrument. Autrement dit, moins les instruments sont nombreux, plus l'écriture musicale tend à exploiter l'identité de chacun en lui conférant un caractère et une expression indépendants.

La transposition au piano d'autres traits orchestraux impliquant le jeu *legato* peut engendrer plus ou moins d'enjeux technico-pianistiques. Partons des exemples des mesures 74 à 77 et 233 à 236 du premier mouvement du *Concerto para piano e orchestra em Lá maior* (55.) de Vianna da Motta (dans la page qui suit) :

une main lambda : la succession des quatrième et cinquième doigts (ou l'inverse) permet difficilement de lier des intervalles mélodiques supérieurs à la tierce ; la succession des troisième et cinquième doigts (ou l'inverse) permet de lier des intervalles mélodiques un peu plus larges mais avec certaines limites.

74 *allargando*

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I La
Cl. II La
Fag. I
Fag. II
Cor. I-III
Cor. II-IV
Trb. I
Trb. II
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vlc.
Vc.
Cb.

pp
pp
p
p
mettere sord.
mettere sord.
allargando
p
allargando

Exemple nº84 : Concerto para piano e orquestra em Lá maior (55.), mes. 74-77 (1^{er} mvt.).

233 *allargando*

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I La
Cl. II La
Fag. I
Fag. II
Cor. I-III
Cor. II-IV
Trb. I
Trb. II
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vlc.
Vc.
Cb.

p *molto*
p *molto*
p
p
p *molto*
pp *p*
allargando
p
allargando

Exemple nº85 : Concerto para piano e orquestra em Lá maior (55.), mes. 233-236 (1^{er} mvt.).

Une description de ces deux exemples s'impose avant d'aller plus avant dans la réflexion. Ces passages correspondent à la présentation du deuxième thème du premier mouvement : en *sol* dièse mineur dans l'exposition (exemple à gauche correspondant aux mesures 74 à 77) et en *do* dièse mineur à la réexposition (exemple à droite correspondant aux mesures 233 à 236). Toutes les deux mesures, les instruments à vent (principalement) et le piano s'y répondent en écho, la flûte traversière et la voix aiguë du piano énonçant la même mélodie. Rappelons l'attrance déjà évoquée de Vianna da Motta pour la figure du chiasme²⁴¹. Dans ces deux exemples extraits du *Concerto para piano e orchestra em Lá maior* (55.), on observe deux types de chiasme : le premier dans l'organisation de l'idée musicale et le second dans les formes d'écriture utilisées. Pour ce qui est de l'organisation de l'idée musicale, l'exposition fait entendre la présentation du deuxième thème aux instruments à vents puis au piano tandis que la réexposition le fait entendre d'abord au piano puis aux instruments à vents. Pour ce qui est des formes d'écriture, l'exposition présente une écriture homorythmique aux instruments à vents et une écriture contrapuntique au piano tandis que la réexposition présente une écriture homorythmique au piano et une écriture contrapuntique aux instruments à vents. Autrement dit, si les parties des instruments à vents et du piano se répondent en écho – aussi bien dans l'exposition que dans la réexposition –, entre la partie des instruments à vents de l'exposition et la partie du piano à la réexposition, ainsi qu'entre la partie de piano de l'exposition et la partie des instruments à vents de la réexposition, il y a une *réponse* en imitation (malgré la transposition tonale) : le piano des mesures 233 à 234 imite les instruments à vents des mesures 74 à 75 ; les instruments à vents des mesures 235 à 236 imitent le piano des mesures 76 à 77. La comparaison de ces passages homologues est pertinente pour l'illustration de notre propos. L'écriture de la main droite du piano des mesures 233 à 234,



Exemple n°86 : *Concerto para piano e orchestra em Lá maior* (55.), extrait de la partie de piano des mes. 233-234 (1^{er} mvt.).

reproduit aux flûtes et au premier hautbois aux mesures 74 et 75 (avec renforcement de cette mélodie à l'octave inférieure) puis aux voix médianes : quelques notes du deuxième hautbois ; les deux premières notes de la première clarinette en la et les trois dernières notes des deux clarinettes en la ; les deux premières notes du premier basson. La ligne d'expression *legato* de la partie de piano imite l'effet musical produit par les parties des instruments à vent, pour lesquelles des lignes d'expression *legato* sont écrites. Dans la mesure où les voix extrêmes de la main droite du piano

²⁴¹ Le chiasme se trouve aussi bien dans les compositions de Vianna da Motta – comme la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – que dans ses interprétations – comme son édition d'interprète de la *Sonate, op. 31 n°2* de Beethoven.

sont à intervalle harmonique d’octave, le pouce doit jouer l’intégralité de la voix grave ; dans la mesure où aucun enchaînement entre les huit temps ne permet au pouce de produire un glissement ascendant entre une touche noire et une touche blanche, le jeu *legato* digital à cette voix n’est à aucun moment envisageable. Par ailleurs, la répétition des *sol* soulève potentiellement un autre enjeu technico-pianistique (lequel est également valable pour les répétitions des notes des autres voix). Grâce au levier de répétition existant depuis 1821²⁴², il est possible de rejouer une note sans que l’étouffoir n’interrompe sa vibration, ce qui signifie que le *legato* digital est possible dans le jeu de notes répétées. Ceci requiert cependant une maîtrise fine du relâchement de la touche qui ne doit être ni trop fort (pour que l’étouffoir n’interrompe pas la vibration de la corde) ni trop faible (pour que la mécanique ne puisse pas à nouveau frapper la corde), technique adéquate à la nuance *piano* indiquée par Vianna da Motta (en opposition à la nuance *forte* qui implique un certain élan et par suite le relâchement total de la touche). Il est notable que, malgré les trois *sol* que le deuxième hautbois joue à la mesure 75 et les deux *si* que la première clarinette en la joue à la mesure 74 (*sol*# en son réel), l’écriture orchestrale de Vianna da Motta semble éviter la répétition de notes aux instruments à vent, probablement parce que la continuité du souffle corrélé au changement de note (et/ou de clé) permet de produire un meilleur *legato* que lorsque les notes sont détachées par le souffle ou l’articulation de la langue (l’obsession pour le *legato* que cette écriture révèle confirme par ailleurs que Vianna da Motta souhaite que les différentes voix de la partie de piano des mesures 233 et 234 soit jouées *legato*). Ainsi, les cinq premières notes du deuxième hautbois – *sol*(#), *mi*, *sol*(#), *fa*×, *sol*(#) – correspondraient intégralement aux cinq premières notes de la voix médiane des mesures 233 et 234 du piano – *do*(#), *do*(#), *do*(#), *si*#, *do*(#) – si Vianna da Motta avait écrit un *sol*(#) au lieu du *mi*. Le *mi* permet donc au hautbois de ne pas avoir à jouer en détaché. De même pour les quatre derniers temps des clarinettes en la – *fa*#, *sol*, *fa*#, soupir (*ré*#, *mi*, *ré*# en sons réels) – qui correspondraient intégralement et respectivement à la note de la voix inférieure du thème au premier temps de la mesure 233 – *sol*(#) – et aux trois notes suivantes de la voix médiane du piano – *la*, *sol*(#), *sol*(#) – si à la place du soupir, Vianna da Motta avait écrit un *fa*# à la même octave. Le soupir permet donc aux clarinettes de ne pas avoir à jouer en détaché. Ainsi, dans la mesure où, pour favoriser le *legato*, Vianna da Motta évite dans certains passages la répétition de notes aux instruments à vents, l’enjeu technico-pianistique lié au jeu des notes répétées des passages homologues de la partie de piano génère une difficulté qui peut être rapportée à sa conception de la virtuosité.

L’écriture de la voix médiane pose d’autres enjeux technico-pianistiques selon les doigtés utilisés pour jouer les quatre notes du milieu du passage : *do*(#), *si*#, *do*(#), *la*. On retiendra deux possibilités de doigtés :

1. le deuxième doigt aux quatre notes :

2 2 2 2

2. le troisième et le deuxième doigts joués successivement à deux reprises :

3 2 3 2

²⁴² Invention de Sébastien Erard, améliorée en 1833 par son neveu Pierre Erard.

Si la première possibilité présente le même enjeu technico-pianistique que le jeu de plusieurs notes successives au pouce, consistant dans l'obligation de lâcher la touche pour déplacer la main et attaquer une autre note, rendant ainsi impossible le *legato* digital, la deuxième possibilité permet le *legato* digital dans la mesure où différents doigts sont utilisés pour le jeu successif de notes conjointes. Cependant, ces deux possibilités conditionnent à leur tour les choix de doigtés des huit temps de la voix aiguë. Autrement dit, les doigtés de la voix aiguë conditionnent ceux des quatre notes du milieu du passage de la voix médiane. De cette interdépendance naissent de multiples enjeux technico-pianistiques qu'il serait fastidieux d'exposer et qui seraient peu utiles à notre démonstration. Nous en analyserons un certain nombre, élaborés à partir de la confrontation de deux possibilités de doigtés pour la voix aiguë :

1. le cinquième doigt à chaque temps :

5 5 5 5 | 5 5 5 5

2. le cinquième doigt à chaque temps sauf au deuxième et à l'avant-dernier temps :

5 4 5 5 | 5 5 5 4

Pour ce qui est de la première possibilité, l'emploi exclusif du cinquième doigt n'a pas d'incidence sur les choix de doigtés des quatre notes du milieu du passage de la voix médiane. On pourrait considérer que, dans le cas où le *legato* digital est priorisé, seule la capacité du pianiste à écarter la main (ce que l'emploi de la deuxième possibilité proposée pour la voix médiane peut impliquer) détermine son choix. Cependant, l'emploi exclusif du cinquième doigt ne permet à aucun moment de produire du *legato* digital à la voix aiguë, le *legato* étant strictement dépendant de l'équilibre entre l'emploi de la pédale forte et le contrôle de l'attaque de chaque note. Le fait que la note de la voix aiguë au deuxième temps de la mesure 233 soit jouée au cinquième doigt ne rend pas indifférent le choix du doigt employé au *do*(#) de la voix médiane du premier temps. Dans la mesure où le *do*(#) du deuxième temps de la voix médiane invite à l'emploi du deuxième ou du troisième doigt (dans la mesure où la note de la voix aiguë est jouée au cinquième doigt à l'intervalle de quarte juste), l'emploi du quatrième doigt au *do*(#) du premier temps de la voix médiane ne permet pas de produire le *legato* digital en utilisant la technique du relâchement partiel de la touche (que l'on peut appliquer dans le jeu de notes répétées), alors que l'emploi du troisième doigt le permet.

Pour ce qui est de la deuxième possibilité, l'emploi du quatrième doigt au deuxième temps de la voix aiguë de la mesure 233 ne rend pas indifférent le choix du doigt employé pour le *do*(#) du premier temps de la voix médiane (pour des raisons différentes du cas précédent). En effet, l'emploi du quatrième doigt pour le *do*(#) du premier temps de la voix médiane réduit la possibilité de réalisation du *legato* dans l'enchaînement des deux premiers temps de cette voix, dans la mesure où ce doigt serait contraint de se déplacer entre cette note et le *fa*(#) de la voix aiguë. Ceci impliquerait que le doigt relâche la touche relativement tôt, alors que l'emploi du troisième doigt permettrait de réduire la distance du déplacement et de relâcher la touche plus tardivement, ce qui favorisait le *legato*. L'emploi du quatrième doigt pour le deuxième temps de la voix aiguë invite en outre à l'emploi du deuxième doigt pour le *do*(#) de la voix médiane (dans la mesure où la note de la voix

aiguë est jouée au quatrième doigt à l'intervalle de quarte juste). Ceci conduit à un dilemme sur le doigté à employer pour le *do*(#) du troisième temps de la voix médiane de cette mesure : soit on privilégie le *legato* digital dans la répétition des *do*(#) du deuxième et du troisième temps en utilisant le deuxième doigt et la technique du relâchement partiel de la touche – ce qui prépare la main pour la première proposition d'exécution des quatre notes du milieu de la voix centrale (2 2 2 2, du moins pour les deux premières notes) –, soit on privilégie le *legato* digital que la deuxième proposition d'exécution du jeu des quatre notes du milieu de la voix centrale favorise en relâchant totalement le *do*(#) joué au deuxième doigt et en le rejouant en suite au troisième doigt.

Il existe ainsi une multitude de doigtés possibles pour réaliser ce passage, engendrant une multitude d'enjeux technico-pianistiques, certains d'entre eux transversaux aux différentes possibilités. Mais le *legato* digital n'est dans aucun cas véritablement possible à réaliser (tout au moins aux voix aiguë et médiane).

Contrairement à l'exemple que nous venons d'étudier, l'écriture de la main droite du piano des mesures 76 et 77,



Exemple n°87 : *Concerto para piano e orquestra em Lá maior* (55.), extrait de la partie de piano des mes. 76-77 (1^{er} mvt.).

imitée par l'orchestre aux mesures 235 et 236, permet à tout moment le jeu *legato* digital dès lors que la première note de la mélodie à la voix aiguë – le *si* – est jouée au troisième doigt. En effet, ce doigté conditionne la réalisation de toutes les autres notes de la main droite :

- il implique que les blanches *ré*# et *sol* de la voix inférieure soient jouées au pouce et au deuxième doigt respectivement ;
- il invite à jouer les deux notes suivantes aux quatrième et cinquième doigts successivement et à rejouer le *ré*# avec le pouce pour éviter le déplacement et rendre possible l'emploi de la technique du *legato* digital sur notes répétées ; surtout, l'emploi du pouce au *ré*# de la voix inférieure est, dans ce contexte, plus ergonomique, du fait de l'intervalle d'octave formé avec la mélodie ;
- dans la mesure où le *legato* digital sur notes répétées n'est véritablement possible que si on les répète au même doigt, le cinquième doigt peut être privilégié pour le jeu des deux derniers *ré*# de la mélodie, à la suite de son utilisation pour le premier *ré*# de la mélodie ; dans la mesure où les notes de la voix inférieure parallèles aux deux premiers *ré*# de la mélodie – *ré*# et *mi* – se trouvent respectivement à intervalle d'octave et de septième majeure, le cinquième doigt est le plus ergonomique pour le jeu de l'ensemble des *ré*# de la mélodie ;

- l'intervalle de septième majeure formé avec le *mi* de la voix inférieure invite à jouer cette note avec le pouce, le *legato* digital n'étant pas mis à péril dans la mesure où le *mi* est une touche blanche qui suit la touche noire *ré#*, le glissement du pouce pouvant être utilisé ;
 - le *sol marcato* de la voix inférieure ne peut être joué qu'au deuxième doigt, le troisième doigt impliquant deux écarts peu ergonomiques : d'abord une quinte juste avec les troisième et cinquième doigts, puis une quarte juste avec les troisième et quatrième doigts (ce dernier devant prendre en charge le *do* de la mélodie) ;
 - le *sol(#) marcato* de la voix inférieure étant joué au deuxième doigt, le *do(#)* de la mélodie qui suit ne peut être joué qu'au quatrième doigt, le troisième doigt impliquant un écart peu ergonomique : quarte juste aux deuxième et troisième doigts ;
1. le *fa×* de la voix inférieure ne peut être joué qu'au pouce dans la mesure où le *sol(#)* précédent a été joué au deuxième doigt, ce qui invite à jouer le *si* de la mélodie au troisième doigt, ce qui à son tour implique que le *la#* soit joué au deuxième doigt.

Cependant, si l'on considère la partie de piano comme procédant d'une transposition de celle de l'orchestre et non l'inverse²⁴³, il est nécessaire d'interroger le départ de la ligne *legato* de la voix inférieure du piano au deuxième et non au premier *ré#*, contrairement au passage homologue de la partie d'orchestre (cf. première clarinette en la aux mesures 235 et 236). L'explication réside dans le fait que Vianna da Motta ne pensait probablement pas à la technique du relâchement partiel de la touche pour le jeu de notes répétées au piano et devait compter sur l'usage exclusif de la pédale forte²⁴⁴. D'un autre côté, cette écriture révèle qu'il envisageait l'emploi de la technique du glissement du pouce car il aurait sinon fait commencer la ligne *legato* non pas au deuxième *ré#* mais au *mi*. Si l'on revient au passage des mesures 233 et 234 du piano dont l'écriture ne permet à aucun moment de produire un *legato* digital indépendamment des doigtés choisis, la première de nos observations nous conduirait donc :

1. à trancher en faveur de la deuxième possibilité de doigté pour la voix de la mélodie – 5 4 5 5 | 5 5 5 4 – puisque la première possibilité ne se justifiait que si le *legato* digital sur les deux premiers *do(#)* de la voix médiane (joués au troisième doigt), réalisé à l'aide de la technique du relâchement partiel de la touche, était privilégié au détriment du *legato* digital des deux premières notes de la mélodie ;
2. à trancher en faveur de la deuxième possibilité de doigté proposé pour la réalisation des quatre notes du milieu – 3 2 3 2 – puisque la première possibilité ne se justifiait que si le *legato* digital pour les deuxième et troisième *do(#)* de la voix médiane (dont le premier serait donc joué par le deuxième doigt), réalisé à l'aide de la technique du relâchement partiel de la touche, était privilégié au détriment du *legato* digital des quatre notes du milieu du passage.

²⁴³ Ce qui aurait pu être possible, la composition étant rarement un exercice linéaire.

²⁴⁴ Cette hypothèse est corroborée par les doigtés que Vianna da Motta propose aux trois premières mesures de la *Grande Valse brillante en la mineur, op. 34 n°2* de Chopin pour la réalisation à la main droite de notes répétées en *legato*. Cf. Frédéric CHOPIN, *Valsas (Valses) Revistas, Dedilhadas e Interpretadas por José Vianna da Motta, op. cit.*, p. 18.

Ceci révèle que Vianna da Motta comptait à la fois sur l'action des doigts et sur la pédale forte pour créer un *legato* dans le jeu de notes répétées (malgré toutes les résonances que l'usage de cette pédale implique) et qu'il privilégiait le *legato* digital sur les notes non-répétées au détriment du *legato* digital sur les notes répétées. Ceci corrobore d'ailleurs la thèse proposée dans le développement sur les notes répétées et l'articulation des doigts selon laquelle Vianna da Motta privilégiait le changement de doigts dans la répétition de notes, puisque préférer le *legato* digital sur des notes non-répétées au *legato* digital sur des notes répétées implique que les notes répétées soient jouées à des doigts différents. Ainsi, face à l'impossibilité de reproduire aux mesures 233 et 234 du piano le même *legato* qu'aux mesures 74 et 75 de l'orchestre, les choix de doigts de Vianna da Motta et les techniques qu'ils impliquent révèlent les enjeux technico-pianistiques procédant de la traduction du style orchestral au piano.

À ce sujet, il faudrait ajouter que, si l'adaptation du *legato* de deux instruments de l'orchestre jouant à l'octave à une main du piano engendre des enjeux technico-pianistiques qui concourent à la définition de la virtuosité de Vianna da Motta, nous devons considérer que l'adaptation au piano d'un saut rapide de quinte ascendante en *staccato* joué par une flûte traversière et un hautbois jouant à intervalle d'octave engendre également des enjeux technico-pianistiques. En effet, la réalisation d'un saut de quinte mélodique à ces instruments n'exige pas de déplacement comparable à celui du piano. Or, lorsque Vianna da Motta sacrifie le maintien de la logique qui préside à l'écriture de passages tels que ceux de *Im Spiel der Wellen* (64.2.) déjà présentés, dans lesquels il *supprime* l'une des notes de l'enchaînement pour éviter le saut rapide de quinte ascendante en octaves à la main droite, il contourne l'enjeu technico-pianistique, autrement dit, il contourne l'esthétique de la virtuosité. Ainsi, cette pensée compositionnelle qui met au premier plan l'exécution va, dans une certaine mesure, à l'encontre de ce que Vianna da Motta considère comme de la virtuosité.

Tremolo à l'orchestre et tremolo au piano

L'écriture du tremolo, comprise comme répétition non-mesurée imitant le tremblement d'une ou de plusieurs notes, produit des effets musicaux différents selon le choix des instruments et des nuances. Ainsi, l'écriture d'un tremolo sur une note aiguë du violon en *pianissimo* avec sourdine est propice à la création d'une atmosphère mystique ou lumineuse tandis que l'écriture d'un tremolo sur une note grave de timbale en *fortissimo* est propice à la création d'une atmosphère dramatique ou majestueuse. De même, l'écriture d'un tremolo sur une note aiguë du violon en *fortissimo* est particulièrement propice à la création d'une atmosphère agitée ou guerrière tandis que l'écriture d'un tremolo sur une note grave de timbale en *pianissimo* est propice à la création d'une atmosphère menaçante ou inquiétante. Dans ce développement, nous étudierons successivement la transposition au piano de la signification musicale de l'écriture de certains tremolos écrits aux violons et aux timbales en rapport avec les enjeux technico-pianistiques naissants de cette transposition.

Dans le passage en *la* majeur des mesures 47 à 49 du manuscrit de la *Sinfonia (Ouverture)* de l'opéra *Il Guarany*, le compositeur brésilien Antônio Carlos Gomes écrit aux premiers violons des tremolos en octaves *pianissimo* sur les notes conjointes *sol*(#), *fa*(#) et *mi*, accompagnés de *crescendos* puis de *diminuendos* afin de créer un effet d'apparition-disparition. Ci-dessous, l'édition de ce passage que nous avons réalisée à partir du manuscrit²⁴⁵ :

Exemple n°88 : *Il Guarany* de Carlos Gomes, mes. 47-49 (*Sinfonia*)²⁴⁶.

Dans le passage en *la* bémol majeur des mesures 58 à 60 de la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany »* de Carlos Gomes, op. 34 (21.), Vianna da Motta transpose l'écriture de Carlos Gomes comme suit :

²⁴⁵ Les instruments muets (*tacet*) ont été supprimés pour alléger la présentation.

²⁴⁶ Antônio Carlos GOMES, *Il Guarany Musica del Maestro Cav. A. Carlos Gomes [...]*, Proprietà della Ditta F. Lucca - Milano, Manuscrit, 1876.

Exemple n°89 : *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.), mes. 58-60.*

L'écriture des tremolos dans la strate sonore aiguë ne traduit pas *stricto sensu* l'écriture originale des premiers violons. Une transposition littérale consisterait dans la répétition rapide et systématique d'octaves au piano dans la mesure où les tremolos des premiers violons ne tiennent pas à l'alternance de deux *sol*(#) à intervalle d'octave mais à la répétition de deux *sol*(#) en homorythmie à intervalle d'octave. L'analyse d'une telle transposition nous aurait d'ailleurs conduit à observer une ressemblance entre le geste du violoniste et celui du pianiste pour la réalisation du tremblement ; tous deux utiliseraient en effet l'articulation du poignet dans un axe perpendiculaire à l'avant-bras, ce que met en évidence la figure suivante,



Image n°16 : Articulation verticale du poignet.

indépendamment du fait que, par rapport au sol, le poignet du violoniste est en diagonale tandis que celui du pianiste est à l'horizontale. La transposition au piano d'un tremolo de violon, impliquant l'alternance de deux notes à distance d'octave, requiert une adaptation²⁴⁷. Cette adaptation produit un enjeu technico-pianistique au sens où, si le violoniste est contraint d'utiliser l'articulation du poignet de la main droite dans un axe perpendiculaire à l'avant-bras pour produire un tremblement, le pianiste doit produire un mouvement de légère rotation du poignet tout en utilisant les doigts extrêmes pour obtenir le *même* résultat. C'est dans cet enjeu technico-pianistique naissant de la

²⁴⁷ Notons à cet égard que la fréquence de l'adaptation des tremolos d'orchestre dans le répertoire pour piano – que ce soit dans les transcriptions, les arrangements ou les réductions – révèle bien son caractère ergonomique. Le processus inverse que l'on observe aux toutes premières mesures de l'orchestration que Ravel fait de *Con mortuis in lingua mortua* des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski corrobore cette idée. Ravel part de l'alternance rapide de deux notes à distance d'octave jouée par le piano et retrouve les tremolos d'octaves en doubles-cordes aux premiers violons divisés.

transposition au piano des tremolos de violons que l'on observe encore une fois cette forme de virtuosité que Vianna da Motta définit comme la traduction du style orchestral au piano.

À ce stade de la réflexion, il faut préciser que le jeu d'octaves répétées peut également être compris comme un enjeu technico-pianistique naissant de la traduction du style orchestral au piano. Dans notre exposé, nous n'avons pas exclu cette possibilité. Simplement, dans la mesure où la transposition au piano de l'exemple que nous avons étudié, lequel partait du jeu de tremolos à un instrument de l'orchestre, n'était pas traduit par le jeu d'octaves répétées au piano, nous ne pouvions pas établir de rapport entre cette écriture en tremolos et l'enjeu technico-pianistique que le jeu d'octaves répétées au piano générerait. Si l'écriture de notes répétées en octaves (non en tremolos) aux premiers et deuxième violons d'un passage était susceptible d'être transposée au piano en octaves répétées, cette transposition aurait également pu illustrer notre démonstration.

On trouve aussi dans le répertoire romantique pour piano l'imitation littérale des tremolos de timbales. L'écriture des mesures 17 à 29, 38 à 41, 59 à 71 et 80 à 88 de l'*Adagio* de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven en sont des exemples. Dans l'édition musicale qu'il en fait, Vianna da Motta ajoute même l'indication « (*quasi timpani*) » :

Exemple n°90 : *Adagio* de la *Sonate op. 31 n°2* de Beethoven, extrait des mes. 17-20²⁴⁸.

Si l'écriture des tremolos de violons à l'octave se traduisent au piano par l'alternance rapide de deux notes à distance d'octave, les mesures 17 et 19 de cet exemple procèdent du même principe. Le processus d'adaptation au piano a cependant d'autres implications. En effet, si l'on considère la transposition du tremolo de timbales au piano, l'alternance rapide de deux notes à distance d'octave ne réduit pas le nombre de notes de moitié – comme c'est le cas pour les tremolos de violons – mais transpose à l'octave la moitié des notes puisque l'écriture du tremolo pour cet instrument ne se fait généralement que sur une seule note. L'exemple de Beethoven corrobore notre hypothèse selon laquelle, au piano, l'alternance rapide de deux notes à distance d'octave procède du fait de rendre plus ergonomique l'évocation du tremolo d'un instrument de l'orchestre en créant l'illusion de la répétition d'une seule note à une seule octave.

On retrouve dans d'autres œuvres pour piano de la période romantique cette volonté d'évoquer le jeu des timbales, cependant par d'autres procédés, comme l'illustre l'exemple de l'*Intermezzo* de

²⁴⁸ Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata op. 31 n°2 em Ré menor Para piano Interpretada por J. Vianna da Motta, op. cit.*

la *Sonate n°3*, op. 5 de Brahms. L'ensemble de ce mouvement est construit autour d'un motif constitué de trois notes répétées en triolets de triples croches et d'une croche, comme on l'observe sur la portée inférieure des quatre premières mesures :

Andante molto

Exemple n°91 : *Sonate n°3*, op. 5 de Brahms, mes. 1-4²⁴⁹.

Telle que Brahms l'écrit, la partie de ce motif correspondant aux notes répétées respecte plus fidèlement le jeu des timbales dans la mesure où ces notes sont écrites à une seule hauteur. Cependant, cette répétition d'une note au piano implique un geste pianistique différent de celui que Beethoven avait vraisemblablement privilégié pour des raisons ergonomiques. Bien que l'importance musicale de ce motif se concentre surtout dans la partie des notes répétées – dont l'interprétation peut être comparée au « destin [qui] frappe à la porte » du motif fondateur de l'*Allegro con brio* de la *Symphonie n°5*, op. 67 de Beethoven, image musicale que l'auteur aurait vraisemblablement communiquée à Anton Schindler²⁵⁰ –, son écriture peut avoir été induite par l'octave en croche qui suit les notes répétées. En effet, si Brahms tenait à ce qu'elle soit entendue en octave plaquée, l'alternance de notes à distance d'octave à la place des notes répétées la précédant aurait mis en péril (ou du moins rendu peu ergonomique) sa réalisation. L'écriture de la main gauche des mesures 25 à 29, lorsque ce thème est repris, corrobore cette idée :

Exemple n°92 : *Intermezzo* de la *Sonate n°3*, op. 5 de Brahms, mes. 25-29²⁵¹.

Le signe *arpeggio* écrit à l'octave du premier temps de la mesure 27 procède sans doute de raisons ergonomiques :

- si la dernière note du tremolo jouée à la mesure précédente est un *fa* aigu joué au pouce de la main gauche, le jeu de l'octave *si(b)–si(b)* qui suit sans arpeggiation implique que le pouce

²⁴⁹ Johann BRAHMS, *Sonate von Brahms. op. 5., op. cit.*

²⁵⁰ Anton SCHINDLER, *Histoire de la vie et de l'œuvre de Ludwig Van Beethoven : Écrite en Allemand par Antoine Schindler / traduite et publiée par Albert Sowinski [...]*, Paris, Librairie de Garnier frères, 1864, p. 109.

²⁵¹ Johann BRAHMS, *Sonate von Brahms. op. 5., op. cit.*

se déplace immédiatement entre ce *fa* et le *si*(*b*) aigu de l'octave, ce qui implique un saut rapide de quarte ascendante au pouce ;

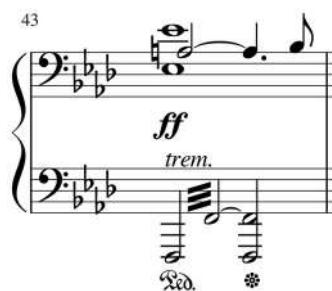
- si l'on considère que l'écriture du tremolo de la mesure 26 ne détermine pas le nombre exact de notes à jouer et si l'on admet la possibilité que la dernière note de ce tremolo puisse être le *fa* le plus grave joué au cinquième doigt de la main gauche, le jeu de l'octave *si*(*b*)–*si*(*b*) qui suit sans arpéggiation implique que le cinquième doigt se déplace immédiatement entre ce *fa* et le *si*(*b*) grave de l'octave, ce qui implique que le cinquième doigt effectue un saut rapide de quarte ascendante.

L'écriture du signe *arpeggio* à l'octave *si*(*b*)–*si*(*b*) suggère que la note grave soit jouée par le troisième ou le quatrième doigt et que la note aiguë soit ensuite jouée par le pouce. Cette réalisation pianistique évite qu'un même doigt ait à se déplacer entre deux notes successives :

- si la dernière note du tremolo de la mesure 26 est un *fa* aigu joué au pouce, le troisième ou le quatrième doigt joue la note grave de l'octave *si*(*b*)–*si*(*b*) avant que le pouce ne joue la note aiguë de cette octave, lui donnant ainsi le temps de se déplacer ;
- si la dernière note du tremolo de la mesure 26 est un *fa* grave joué au cinquième doigt, alors aucune répétition de doigt n'a lieu dans la mesure où la note grave de l'octave *si*(*b*)–*si*(*b*) est jouée par le troisième ou le quatrième doigt et que la note aiguë est jouée par le pouce.

L'écriture des quintolets suivis d'une croche seule des mesures 27 à 29 peut être comprise comme une clé d'interprétation de l'enchaînement entre le tremolo de la mesure 26 et l'octave arpégée de la mesure 27. En effet, si on comprend la quatrième note du quintolet comme correspondant à la dernière note du tremolo de la mesure 26 et la dernière note du quintolet ainsi que la croche qui suit comme les notes de l'octave arpégée, cette écriture suggère que la dernière note du tremolo de la mesure 26 soit effectivement un *fa* aigu joué au pouce. Ainsi, la solution pour la réalisation de cet enchaînement correspond à la première hypothèse présentée, l'écriture de la dernière note du quintolet correspondant à la première note de l'octave arpégée, ce qui signifie que le jeu de l'octave arpégée doit commencer avant le temps et non sur le temps. Autrement dit, que la note qui doit coïncider avec l'attaque du premier temps doit être la note d'arrivée de l'octave arpégée (la note aiguë de l'octave) et non la note de départ (la note grave de l'octave). On peut ainsi conclure que l'octave d'arrivée conditionne l'écriture du tremolo et que, même si Brahms évoque les timbales par la répétition d'une note à la même hauteur, son écriture révèle qu'il tient compte de l'ergonomie du piano.

Dans les œuvres de la deuxième phase créative de Vianna da Motta, on observe dans le premier mouvement du *Trio em si menor* (58.) pour piano, violon et violoncelle plusieurs passages dans lesquels des tremolos écrits dans le registre grave du piano sont nombreux. Mais c'est surtout dans ses deux œuvres pour piano à quatre mains – *Erinnerungen, op. 7* (51.) et *Ein Dorffest* (52.) – que l'on observe une écriture des tremolos qui semble vouloir imiter les timbales, ce que l'on peut déduire de son caractère orchestral et du contexte musical dans lequel elle s'inscrit. Si le tremolo de la mesure 43 du *Secondo* du *Danksagung* (51.1.)



Exemple n°93 : *Danksagung* (51.1.), mes. 43 (*Secondo*).

évoque les timbales, c'est d'une part parce que l'écriture de l'ensemble du *Largo ma non troppo* faisant office d'ouverture du cycle comprend une dimension orchestrale – du fait que les accords et plusieurs voix exploitent les registres grave et médium accompagnant une mélodie jouée *con calore* partiellement renforcée à l'octave –, d'autre part parce que cette mesure correspond au point culminant de la pièce, point d'aboutissement en *fortissimo* d'un *crescendo* de douze mesures. Rappelons à ce titre que Vianna da Motta avait commencé à orchestrer cette pièce, ce qui corrobore le caractère orchestral que l'écriture lui confère. Si les tremolos des mesures 4 et 77 du *Secondo* du *Geburtstag* (51.3.)



Exemple n°94 : *Geburtstag* (51.3.), mes. 1-4 (*Secondo*).

évoquent les timbales, c'est non seulement du fait du caractère orchestral de la pièce qui relève de l'abondance d'accords homorythmiques couvrant tous les registres sonores mais aussi du fait du genre de la marche énoncé dans le mouvement *Marcia Solenne* et de l'indication *quasi timpani* écrite à la première mesure. Si les tremolos des mesures 119 à 129 du *Secondo* du *Einleitung* (*Festzug*) (52.1.)



Exemple n°95 : *Einleitung (Festzug)* (52.1.), mes. 119-129.

évoquent le jeu de timbales, c'est parce que l'atmosphère musicale que leur écriture produit dans ce passage renvoie à une organisation spatiale des instruments de l'orchestre. Écrits dans l'extrême grave du piano (nota *ottava bassa*) dans la nuance *piano* pendant que le premier thème ressort dans un registre éloigné comme un cuivre en *mezzo forte*, ces tremolos créent l'illusion sonore d'un tambourinement lointain, effet musical qui est produit à l'orchestre non seulement par le contraste entre ces registres sonores et ces nuances mais également par la situation spatiale des timbales généralement placées au fond de la scène. Malgré les différences de caractère liées à l'effet de timbales que Vianna da Motta cherche à évoquer, ces passages présentent toujours la même écriture consistant dans l'alternance de deux notes à distance d'octave pour évoquer cet instrument, jamais la répétition d'une seule note à une seule hauteur comme le propose Brahms. Ainsi, il nous reste à étudier les enjeux technico-pianistiques naissant de la transposition au piano de l'effet musical du tremolo de timbales par le biais d'une écriture fondée sur l'alternance de notes à distance d'octave. Prenons l'exemple des huit dernières mesures du *Schlussreigen* du cycle *Ein Dorffest* (52.5.), qui nous permettra de développer une réflexion sur les gestes pianistique et timbalistique.

208

Exemple n°96 : *Schlussreigen* (52.5.), mes. 208-215.

Bien entendu, l'écriture des tremolos du *Secondo* suggère que la note grave et la note aiguë soient respectivement jouées au cinquième doigt et au pouce de la main gauche. Bien que les poignets du timbaliste soient verticaux par rapport au sol lorsqu'il frappe la peau des timbales, le geste qu'il produit ne diffère pas significativement de celui du pianiste : les poignets du timbaliste s'articulent dans un axe perpendiculaire à l'avant-bras tandis que celui du pianiste subit dans ce même axe un mouvement de légère rotation alternativement vers la gauche et vers la droite. La différence entre le jeu timbalistique et le jeu pianistique tient donc essentiellement au fait que le timbaliste utilise les deux mains et qu'elles sont fermées. Si on part du principe que force et vitesse sont inversement proportionnelles – c'est-à-dire que plus on joue fort, plus on perd en agilité – et qu'une main fermée est capable de concentrer davantage de force dans un doigt qu'une main ouverte, le fait d'avoir à utiliser au piano une seule main, ouverte, pour produire à la fois une masse sonore et un tremolo comme dans le passage musical de l'exemple précédent (lequel correspond à la fin du morceau d'une section finale commencée en *fortissimo* 37 mesures auparavant) engendre une plus grande

difficulté au piano qu’aux timbales, c’est-à-dire un enjeu technico-pianistique qui participe, une fois de plus, dans la définition du concept de virtuosité de Vianna da Motta.

Ce qui est remarquable dans ce passage, c’est que Vianna da Motta aurait pu opter pour une écriture pianistique proche du geste timbalistique en faisant jouer les notes tenues de la voix aiguë du *Secondo* au cinquième doigt de la main droite, le pouce de celle-ci restant libre pour exécuter la note aiguë du tremolo et la note grave du tremolo au pouce de la main gauche, comme suit²⁵² :

208

Exemple n°97 : *Schlussreigen* (52.5.), réécriture des mes. 208-215 (*Secondo*).

Cette écriture fait intervenir les deux mains sans mettre en péril le geste de rotation du poignet. Elle permet de concentrer dans les doigts les plus lourds (les pouces) toute la force et le poids nécessaires pour faire ressortir le *fortissimo*, l’usage de la pédale forte permettant de lâcher le cinquième doigt des notes tenues et par suite de fermer la main. Il est possible que Vianna da Motta ait pensé à cette solution. Les nombreuses corrections qu’il a apportées à son manuscrit²⁵³ sur la répartition des notes entre les mains révèlent l’attention particulière qu’il a accordée aux rapports ergonomiques – non seulement entre chaque pianiste et son instrument mais aussi entre les pianistes. Il est tout à fait compréhensible que Vianna da Motta ait opté pour la configuration du tremolo à l’octave, consistant dans l’attribution des notes aux doigts extrêmes de la même main. C’est en effet la façon de faire la plus habituelle et elle révèle une idée force : l’évocation de l’orchestre au piano ne tient pas à l’imitation la plus précise possible des façons de faire des instruments de l’orchestre mais à l’adaptation au piano des effets qu’ils produisent. Enfin, bien que l’imitation et l’adaptation soient l’une comme l’autre susceptibles d’engendrer des enjeux technico-pianistiques, Vianna da Motta ne pense qu’à l’adaptation lorsqu’il affirme que la virtuosité n’est que la traduction du style orchestral au piano.

Pour Vianna da Motta, la virtuosité pianistique se caractérise donc par l’ensemble d’enjeux techniques naissant du projet esthétique de faire sonner le piano comme un orchestre. Cependant, la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) est probablement son œuvre pour piano la plus virtuose et elle ne révèle aucun procédé d’écriture orchestrale, au-delà de quelques passages marginaux. Inspirées de thèmes de *fado*, les différentes parties sont pour l’essentiel travaillées comme des mélodies accompagnées. Outre le fait que les propos de Vianna da Motta excluent les instruments autres que

²⁵² Par souci de lisibilité du texte musical, nous avons détaillé les notes du tremolo en doubles croches.

²⁵³ Cf. argumentaire sur la question des corrections dans José VIANNA DA MOTTA, *Ein Dorffest para piano a 4 mãos*, op. cit., p. IV.

le piano de la définition de virtuosité, ils excluent aussi, de fait, toutes les œuvres où la virtuosité n'est pas fondée sur la transposition du style orchestral au piano. Ceci donne peut-être raison à Jean Chantavoine qui défend que Liszt recourt à la virtuosité pour faire entrer l'orchestre dans le piano, ce qui implique qu'elle ne naît pas de ce processus créatif comme semble le défendre Vianna da Motta, mais qu'elle lui préexiste.

Dans cette première partie, nous avons étudié diverses caractéristiques du jeu pianistique de Vianna da Motta à travers trois angles d'étude : les limitations physiques révélées par son écriture pianistique ; l'aspect *intellectuel* de son jeu ; le concept de virtuosité tel qu'il le concevait. Plusieurs conclusions en sont ressorties, relatives à la posture, à l'immobilité des bras et du corps, à l'économie des gestes, à la préférence du jeu fondé sur l'articulation des doigts sur le jeu fondé sur le poids des bras et à la préférence du *legato* digital (que l'assise basse au piano favorisait) sur l'emploi exclusif de la pédale forte. Nous pouvons ainsi observer une corrélation logique entre l'ensemble de ces caractéristiques et l'image d'*intellectuel* que Vianna da Motta donnait au piano. On retiendra donc de cette partie l'ensemble de ces caractéristiques et la personnalité artistique qui s'en dégage.

Deuxième partie : La musique « nationaliste »

C'est à partir de la composition de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) en 1891 que Vianna da Motta s'intéresse véritablement à la musique populaire portugaise. La composition de cette œuvre constitue un tournant radical qui transforme substantiellement sa création artistique aussi bien sur le plan compositionnel que sur les plans esthétique et pianistique. Cette transformation, dont les conséquences perdurent pratiquement jusqu'à la fin de sa vie de compositeur, donne naissance à ce qu'il désigne en 1933 sous le nom de « compositions de caractère national »²⁵⁴. Les lettres qu'il adresse à Margarethe Lemke les 6 et 20 juin 1893 témoignent de son ambition : « Mon intention est de m'instruire pour être un compositeur national portugais » ; « [...] je suis fermement déterminé à être le Grieg du Portugal »²⁵⁵.

L'identification des vecteurs politiques et esthétiques de cette transformation soudaine permettra de comprendre la nature de l'écriture pianistique des œuvres de la troisième phase créative de Vianna da Motta et, par la suite, les contraintes pianistiques et l'univers esthétique qu'elle implique. Elle permettra en outre de situer Vianna da Motta dans une période de l'histoire de la musique marquée par le « nationalisme » musical européen. Il s'agira en outre de comprendre ce que recouvre la notion de « caractère national » en musique, questionnement comparable à celui que pose Fernando Lopes-Graça sur la « musique portugaise » dans le premier volume de son ouvrage *A Música Portuguesa e os seus Problemas* :

« Dans les programmes de la radio Emissora Nacional, il y a fréquemment des émissions dites de “musique portugaise”. Je n'ai jamais vraiment compris quel est le critère qui détermine l'adoption d'une telle rubrique. Un critère esthétique ? Un critère ethnique ? Un critère ethnographique ? Un critère nationaliste ? ».

À ces questionnements, Fernando Lopes-Graça répond qu'« en vérité, le critère ultime de “musique portugaise” doit, avant tout et surtout, être un critère esthétique »²⁵⁶. C'est ce critère que nous chercherons à identifier.

²⁵⁴ Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, op. cit., p. 65.

²⁵⁵ « A minha intenção é instruir-me para ser compositor nacional port[uguês] » ; « [...] estou firmemente determinado a ser o Grieg de Portugal. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 54 et 55.

²⁵⁶ « Nos programas da Emissora Nacional deparam-se-nos frequentes emissões rotuladas de “música portuguesa”. Nunca cheguei a perceber claramente qual o critério que determina a adopção de semelhante rubrica. Será um critério estético ? Será um critério étnico ? Será um critério etnográfico ? Será um critério nacionalista ? » ; « Na verdade, um critério superior de “música portuguesa” deve ser, antes de mais nada e acima de tudo, um critério estético », Fernando LOPES-GRAÇA, *A Música Portuguesa e os seus Problemas – I*, 2^e édition, Lisbonne, Editorial Caminho, 1989 (coll. « Obras Literárias »), p. 37, 40.

Chapitre I : À l'origine du « nationalisme » musical de Vianna da Motta

Le concept de « nationalisme » musical est extrêmement répandu dans les écrits sur la musique portugaise de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Pour comprendre comment il peut s'appliquer à la démarche créative post-1891 de Vianna da Motta, nous étudierons successivement les causes politiques de ce que l'historiographie portugaise désigne comme « l'Ultimatum britannique de 1890 » et ses conséquences sur la création artistique portugaise, mais aussi le contexte musical européen des trois dernières décennies du XIX^e siècle, l'anti-italianisme au Portugal entre la fin du XVIII^e siècle et la fin du XIX^e siècle et l'influence de la culture germanique au Portugal dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

1. Une raison politique : l'Ultimatum Britannique de 1890

Un motif d'ordre politique, connu sous le nom d'Ultimatum britannique de 1890, a pu être à l'origine de l'engagement « nationaliste » de Vianna da Motta. Au XIX^e siècle, l'Europe connaît un développement industriel et technologique qui favorise une productivité inédite. L'excédent de production ne se traduisant pas par une augmentation du pouvoir d'achat de la population, un climat d'agitation sociale et de contestation politique s'instaure. L'historien Amadeu Carvalho Homem affirme que « la convergence de la pression démographique, de l'instabilité politique et sociale et de la concurrence de l'industrie internationale, stimule les gouvernements européens dans la mise en place d'une politique alternative d'émigration »²⁵⁷. L'émigration est donc encouragée vers les régions peu peuplées d'Amérique, de Nouvelle-Zélande et d'Afrique. Pour des raisons d'économie et de géo-stratégie politique, l'Angleterre s'intéresse au sud du Mozambique. Ce projet entre en conflit avec celui du Portugal connu sous le nom de *Mapa Cor-de-rosa* (Carte rose), lequel consistait à relier l'océan Atlantique à l'océan Indien par des chemins de fer allant de l'Angola au Mozambique en passant par les territoires aujourd'hui connus sous les noms de Zambie, Zimbabwe et Malawi, territoires sur lesquels le Portugal revendiquait des droits de colonisation fondés sur l'histoire des Grandes Découvertes²⁵⁸. Une conférence internationale fut organisée le 15 novembre 1884 à Berlin pour déterminer les critères juridiques devant servir de fondements à l'attribution des droits de colonisation et résorber ce conflit d'intérêts. À l'issue de cette conférence qui s'acheva le 26 février 1885, une exigence d'occupation effective des territoires colonisés avec mise en place de services administratifs, envoi de missions, de garnisons militaires, etc. fut énoncée. Cependant, cette « exigence d'occupation effective stipulée par l'article 35 du procès-verbal du Congrès de Berlin

²⁵⁷ « Assim, a pressão demográfica, a instabilidade político-social e a competição do comércio e indústria internacionais, em confluência simultânea, estimula os governos europeus à definição de uma política alternativa de emigração. », Amadeu CARVALHO HOMEM, *Memória sobre as causas do Ultimato inglês de 1890*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1985, p. 456-457.

²⁵⁸ *Idem*, p. 459.

concernait uniquement les actes de possession ratifiés pour les côtes africaines »²⁵⁹. Le Portugal acceptait ces décisions tant que l'article du procès-verbal n'était pas rétroactif, autrement dit, le Portugal « acceptait que le nouveau principe guide les futurs actes d'appropriation. Mais il insistait également pour que l'exercice de la souveraineté dérivé du droit de découverte soit maintenu tel quel »²⁶⁰. L'Angleterre faisait une autre lecture de l'article. « L'argumentation de fond du cabinet présidé par Salisbury était fondée sur une interprétation extensive de l'article 35 du procès-verbal final de la Conférence de Berlin, déterminant que l'effectivité des occupations ne devait pas être limitée aux régions côtières »²⁶¹. Mais avec sa dette extérieure colossale, le Portugal n'avait pas les moyens de réaliser « le déplacement de considérables contingents démographiques » et d'effectuer « la mobilisation d'immenses moyens financiers »²⁶². Par voie diplomatique, l'Angleterre exigeait donc du Portugal qu'il abandonne ses colonies de l'intérieur de l'Afrique faute d'occupation effective. C'est lorsque le Portugal envoya des missions dirigées par Serpa Pinto et Henrique de Paiva Couceiro pour étudier les possibilités de construction d'une voie de chemin de fer pour unir le Niassa au Zambèze que le gouvernement de Salisbury adressa au gouvernement portugais une lettre exigeant le départ immédiat des forces militaires portugaises de ces territoires, sous peine de rappeler de Lisbonne les membres de la Légation britannique mandatés au Portugal. Il s'agissait d'un ultimatum devant lequel le Portugal fut contraint de céder.

Les conséquences de cet ultimatum furent diverses et variées. Le patriotisme portugais s'exprima dans de très nombreux articles et manifestes de protestation²⁶³ et dans un boycott des produits anglais. Le journal *Pontos nos ii* consacra différents numéros à cet événement capital, publiant des dessins satiriques dont l'un des plus célèbres est celui du dessinateur et céramiste Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro, fils du journaliste, dessinateur et céramiste Raphael Augusto Bordallo Pinheiro, intitulé « O Ultimatum ».



Image n°17 : « O Ultimatum » de Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro (extrait)²⁶⁴.

²⁵⁹ « A obrigatoriedade da ocupação efectiva, tal como fora definida pelo artigo 35º da acta do Congresso de Berlim, respeitava apenas aos actos de posse consumados nas costas do continente africano. », *Idem*, p. 465.

²⁶⁰ « Portugal aceitava que o novo princípio passasse a nortear actos futuros de apropriação. Mas salientava igualmente que deveriam ser mantidas incólumes as situações territoriais derivadas de um direito de descoberta », *Ibidem*.

²⁶¹ « A argumentação de fundo do gabinete presidido por Salisbury baseava-se num interpretação extensiva do artigo 35.º da acta final da Conferência de Berlim, dando por assente que a efectividade das ocupações não deveria confinar-se às regiões costeiras. », *Idem*, p. 469.

²⁶² « a transferência de consideráveis contingentes demográficos e a mobilização de vestíssimos meios financeiros. », *Idem*, p. 465.

²⁶³ Cf. Cinquenta e dois signatários, *Contra o tratado : O protesto da imprensa*, Lisbonne, [s.n.], 1890.

²⁶⁴ Manuel Gustavo BORDALLO PINHEIRO, « O Ultimatum », *Pontos nos ii*, Lisbonne, n°282 (20 novembre 1890),

Dans ce dessin, John Bull, personnifiant le royaume de Grande-Bretagne, tire son « Ultimatum » avec un fusil à pompe sur le Portugal, représenté comme un vieil homme chancelant aux côtés de la Tour de Belém, pendant que le roi Dom Carlos tente avec difficulté de maintenir sa couronne sur sa tête. Derrière John Bull, le premier ministre britannique Robert Arthur Talbot Gascoyne-Cecil (Salisbury) porte une vis symbolisant la signature du Traité de Londres du 20 août 1890 entre le Portugal et la Grande-Bretagne, lequel définit les limites territoriales de l'Angola et du Mozambique.

Le patriotisme se traduit aussi dans les arts, en particulier dans une littérature que l'historien João Medina qualifie de « funèbre, décadentiste, voire masochiste », manifeste dans le recueil de poésie *Só* de António Nobre ou dans les *Palavras loucas* de Alberto de Oliveira²⁶⁵ ; mais aussi dans la musique, ce qu'illustrent les *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses* inspirées de thèmes populaires portugais dédiées par le compositeur russe Victor Hussla au roi Dom Carlos ou la marche *A Portuguesa* du compositeur d'origine allemande Alfredo Keil²⁶⁶ qui, en juin 1911 – quelques mois après la proclamation de la république portugaise – devint, sur décision de l'Assemblée Nationale Constitutive, l'hymne national du Portugal.

Cependant, le patriotisme prend des formes différentes : selon l'historien Joaquim Veríssimo Serrão (1925-2020), « certains exprimaient leur dignité blessée par la brutale menace de l'Angleterre, d'autres critiquaient la faiblesse des institutions qui n'avaient pas su défendre le Portugal face au mépris de sa vieille alliée »²⁶⁷. Les républicains, par exemple, critiquaient la faiblesse du roi du Portugal face aux exigences britanniques : « Dans des articles publiés dans les journaux *A Republica*, *A Justiça Portuguesa* e *A Republica Portuguesa*, João Chagas, José Pereira de Sampaio, Santos Cardoso et Basílio Teles ont imputé au Trône toutes les responsabilités de l'intimation britannique »²⁶⁸. Contre ce que l'historien Amadeu Carvalho Homem qualifie de « discours patriotiques incendiaires »²⁶⁹ et les nombreux mouvements de protestation populaire²⁷⁰, Vianna da Motta semble avoir fait preuve d'une certaine indulgence vis-à-vis du monarque, ce dont

p. 372-373. À ce sujet, nous tenons à préciser que la paternité de cette caricature est parfois attribuée à tort à Raphael Augusto Bordallo Pinheiro. Aussi bien le père que le fils ont publié des dessins satiriques dans ce journal mais celui-ci est sans conteste le fait du fils, dont on trouve la signature autographe à la deuxième page, correspondant à la page 373. On pourrait ajouter que le trait fin de Raphael Bordallo Pinheiro le distingue de son fils.

²⁶⁵ « literatura fúnebre, decadentista, masoquista até », João MEDINA, « A crise colonial dos anos noventa em Portugal e Espanha e as suas consequências para os dois países ibéricos (1890-1898) », *História de Portugal : dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, éd. João Medina, Vol. IX, Amadora, Ediclube, [s.d.], p. 224.

²⁶⁶ César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 230 (2^e volume).

²⁶⁷ « Uns traduziam a dignidade ferida perante a brutal ameaça da Inglaterra, outros criticavam a fraqueza das instituições que não haviam sabido defender-se do vilipêndio imposto pela velha aliada », Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal (1890-1910) : A queda da Monarquia*, Vol. X, 2^e édition, Lisbonne, Editorial Verbo, 1990, p. 13.

²⁶⁸ « Em artigos sucessivos publicados nos jornais *A Republica*, *A Justiça Portuguesa* e *A Republica Portuguesa*, João Chagas, José Pereira de Sampaio, Santos Cardoso e Basílio Teles imputaram ao Trono todas as responsabilidades da intimação britânica », Amadeu CARVALHO HOMEM, *Da Monarquia à República*, Viseu, Palimage Editores, 2001, p. 22.

²⁶⁹ « incendiados discursos patrióticos », Amadeu CARVALHO HOMEM, *Memória sobre as causas do Ultimato inglês de 1890*, op. cit., p. 454.

²⁷⁰ Maria de Fátima BONIFÁCIO, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, Alfragide, Texto Editores, 2010, p. 115-120.

témoigne la dédicace qu'il lui adresse dans la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.)²⁷¹, composée peu de temps après l'Ultimatum. Selon le catalogue de Teresa Cascudo, Vianna da Motta lui aurait également dédié, deux ans plus tard, en 1893, une marche pour orchestre intitulée *Marcha portuguesa*²⁷². Comme nous l'avons mentionné au début de cette partie, la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) est la première œuvre de Vianna da Motta à être inspirée de musique populaire portugaise. Le fait qu'à cette période, les courants « nationalistes » européens soient en plein essor, que la composition de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) coïncide avec l'épisode de l'Ultimatum britannique de 1890 et que Vianna da Motta l'ait dédiée au roi Dom Carlos dont l'image s'était fortement dégradée, laissent penser que cet événement a été au moins l'une des causes du développement par Vianna da Motta d'une esthétique « nationaliste ». Par ailleurs, le fait que cette œuvre soit probablement la plus longue et la plus virtuose de ses compositions pour piano solo nous permet de supposer que Vianna da Motta cherchait par ce biais à exprimer la grandeur de sa nation. Dans une lettre du 18 avril 1893, au sujet de la réception de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) interprétée le 17 avril 1893 au *Salão da Trindade* à Lisbonne, en présence du dédicataire, le roi Dom Carlos, Vianna da Motta affirme que « l'enthousiasme a augmenté tout au long du concert et s'est déchaîné après la Rhapsodie. [...] le public s'est levé et m'a fait une fabuleuse ovation »²⁷³. Au sujet d'un concert réalisé dans la même salle le 15 novembre 1893, Vianna da Motta commente : « Peu de public, conversation bruyante, applaudissements timides. Ce n'est qu'après ma Rhapsodie et la Rhapsodie espagnole qu'il y a eu un tonnerre d'applaudissements »²⁷⁴. La *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) répondait donc manifestement à une demande et une préoccupation du public portugais.

2. Des raisons esthétiques : l'anti-wagnérisme européen, l'anti-italianisme et l'influence de la culture germanique au Portugal dans les dernières décennies du XIX^e siècle

Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, l'épuisement supposé des possibilités du système tonal, dont Wagner était perçu comme l'un des principaux auteurs, posait un véritable problème aux compositeurs. Joël-Marie Fauquet parle d'une « nécessité d'oxygéner la musique sans rompre avec la tonalité »²⁷⁵. En effet, bien avant l'arrivée du dodécaphonisme, de l'atonalité ou du sérialisme de la Seconde École de Vienne, les compositeurs avaient trouvé dans les musiques populaires une forme nouvelle d'expression, qu'Eugène de Montalembert et Claude Abromont désignent comme

²⁷¹ José VIANNA DA MOTTA, *Cinco Rapsódias Portuguesas para piano*, op. cit., p. 1.

²⁷² Teresa CASCUDO, « *Obra musical de José Vianna da Motta* », op. cit., p. 67.

²⁷³ « O entusiasmo a seguir às diversas peças foi escalando até atingir a loucura depois da Rapsódia. [...] Depois da Rapsódia, todo o público se pôs de pé, senhoras e cavalheiros brindaram-me com uma fabulosa ovação. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 43-44.

²⁷⁴ « Pouco público, convers.[ação] ruidosa, aplausos mornos. Só depois da minha Rapsódia e depois da Rapsódia espanhola, o aplauso cresceu com estrondo. », *Idem*, p. 70.

²⁷⁵ Joël-Marie FAUQUET, « *nationalisme* », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle [Texte imprimé] / sous la dir. de Joël-Marie Fauquet*, [Paris], Fayard, 2003, p. 856.

parfois réalisé sur pédale de tonique²⁸¹ – et de nombreuses notes de passage mêlées aux harmonies par l’usage de la pédale forte que le compositeur indique ou dont l’écriture suggère l’utilisation, ce qui crée un univers sonore et esthétique proche de celui des premiers impressionnistes du dernier quart du XIX^e siècle. Dans la pièce *Méditation* (101.), composée en 1933, les nombreux accords de septièmes et neuvièmes ne respectant ni les préparations ni les résolutions traditionnelles du langage tonal tel qu’il était mis en œuvre au XIX^e siècle, déjouent les repères tonals, ce que mettent en évidence les deux premiers accords de la pièce juxtaposant les harmonies de ré bémol majeur avec septième majeure au deuxième renversement et de sol bémol majeur avec septième majeure au troisième renversement :



Exemple n°99 : *Méditation* (101.), mes. 1 (avec anacrouse).

Dans certains cas, l’écriture de Vianna da Motta peut même rappeler le style tardif de Scriabine, comme dans la section centrale *agitato* des mesures 35 à 50.

Vianna da Motta puise cependant dans le répertoire de la musique populaire portugaise et cherche à exprimer ce qu’il désigne comme la « vraie couleur *nationale* »²⁸², même si, comme nous le verrons plus loin, il utilise des thèmes originaux²⁸³ dans certaines de ses œuvres « nationalistes ». Selon Didier Francfort, « l’utilisation de thèmes populaires authentiques ou inventés est un moyen de “nationaliser” ou d’“ethniciser” la musique. La tradition folklorique plus ou moins recomposée devient souvent une matière première dans le travail de composition »²⁸⁴. Si l’on pense à l’opposition entre le « nationalisme » et le wagnérisme telle que l’établit Didier Francfort, la démarche compositionnelle « nationaliste » de Vianna da Motta pourrait être envisagée comme une issue à la « question Wagner ».

D’autre part, le fait que la composition d’œuvres « nationalistes » soit une pratique répandue dans l’Europe du XIX^e siècle, au point de constituer un courant esthétique à part entière, a sans doute plongé Vianna da Motta dans un processus de création par émulation collective. On peut le déduire de l’affirmation de Didier Francfort selon laquelle « le nationalisme musical s’est imposé comme l’effet d’une mode et d’une attente européenne. Plus un compositeur périphérique caractérise son œuvre pour qu’elle sonne comme “nationale” aux oreilles des publics européens étrangers, plus

²⁸¹ Cf. mes. 1-3, 13-15.

²⁸² « verdadeiro colorido nacional », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 607.

²⁸³ Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, op. cit., p. 65.

²⁸⁴ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 194.

il peut accéder à la consécration »²⁸⁵. Le musicologue souligne par ailleurs l'importance que pouvait avoir le fait qu'un compositeur imprime à sa musique un caractère « national » pour la réussite de sa carrière d'instrumentiste à l'étranger ce qui, à en juger par les programmes de ses concerts²⁸⁶, semble avoir réussi à Vianna da Motta. En effet, ses œuvres les plus fréquemment interprétées font toutes parties de sa période « nationaliste » : la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1.) jouée dans au moins 80 concerts (dont au moins 52 à l'étranger), la *Valsa caprichosa, op. 9 n°3* (70.3.) jouée dans au moins 76 concerts (dont au moins 46 à l'étranger), la *Cantiga d'amor, op. 9 n°1* (70.1.) jouée dans au moins 77 concerts (dont au moins 36 à l'étranger), le *Vito, op. 11* (75.) joué dans au moins 77 concerts (dont au moins 31 à l'étranger)²⁸⁷ et la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) jouée dans au moins 37 concerts (dont au moins 22 à l'étranger).

L'une des formes que prend le « nationalisme » musical de Vianna da Motta est son anti-italianisme musical. À seize ans, soit deux ans et demi environ après avoir rejoint le Conservatoire Scharwenka à Berlin, Vianna da Motta manifeste du mépris pour le genre de l'opéra italien. Le 3 janvier 1885, il écrit dans son journal intime : « À 7 heures a commencé "Carmen". [...] C'est de la musique française qui n'a pas beaucoup de valeur. C'est tout de même mieux que les opéras italiens »²⁸⁸. Cette considération sur la valeur – que l'on comprend comme musicale – de l'opéra italien est également exprimée dans un article publié le 30 avril 1898 dans le journal *Amphion* : « La *Bohème*, de Puccini, et *A basso porto* de Spinelli ont rapidement disparu du répertoire à cause de leur insuffisance musicale »²⁸⁹. Dans ce même article, lorsqu'il affirme que « le *bel canto* pur, le son pour le son me fait bailler »²⁹⁰, Vianna da Motta justifie par les procédés d'écriture liés au style son propos sur la valeur musicale de ces œuvres, propos que l'on comprend d'autant mieux qu'on les rapporte à ceux qu'il tient sur la virtuosité²⁹¹. En effet, son mépris pour ce qu'il désigne comme le « *bel canto* pur », perçu comme un procédé dépourvu de pensée musicale, répond sans doute à son idée selon laquelle « la virtuosité est un *moyen* et jamais une *fin* ».

Durant sa carrière de chef d'orchestre, entre 1916 et 1922, Vianna da Motta n'a d'ailleurs dirigé qu'une seule ouverture d'opéra italien – l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini²⁹² – et ce, une seule fois, alors que parallèlement, il a dirigé à plusieurs reprises des sections orchestrales (ouvertures, préludes, etc.) de compositeurs tels que Wagner, Weber ou Smetana²⁹³ mais aussi, bien

²⁸⁵ *Idem*, p. 357.

²⁸⁶ Ces programmes sont conservés dans le fonds Vianna da Motta à la *Biblioteca Nacional de Portugal*. Cf. annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta ».

²⁸⁷ Nous avons inclus la pièce *Vira* (78.) dans le comptage. Nous avons des raisons de croire que cette dernière n'a jamais existé et qu'il s'agit de la pièce *Vito, op. 11* (75.). Cf. note de bas de page 447 en p. 220.

²⁸⁸ « Às 7 começou a «Carmen». [...] É música francesa que não vale grande coisa. Mesmo assim é melhor que as operas italianas ». José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, *op. cit.*, p. 153.

²⁸⁹ « *A Bohème*, de Puccini, e *A basso porto* de Spinelli desapareceram brevemente do repertório pelas suas deficiências musicais », João de Freitas BRANCO, *Viana da Motta : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra, op. cit.*, p. 73.

²⁹⁰ « O *bel canto* puro, o som só pelo som faz-me bocejar », *Ibidem*.

²⁹¹ Cf. chapitre « L'artiste virtuose ».

²⁹² Cf. dans l'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » concert du 1^{er} janvier 1919.

²⁹³ Cf. dans l'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » concerts du

que dans une moindre mesure, de compositeurs tels que Saint-Saëns, Mozart, Chabrier ou Borodine²⁹⁴.

Au-delà des considérations de Vianna da Motta sur la « valeur » de l'opéra italien, son dédain pour ce genre peut également être compris comme une réaction à l'hégémonie des productions italiennes sur les scènes nationales portugaises, phénomène décrit par Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron dans *História da Música Portuguesa*. Leur analyse du répertoire des institutions musicales portugaises entre la fin du XVIII^e siècle et la fin du XIX^e siècle leur permet d'affirmer que :

« À partir de la dernière décennie du XVIII^e siècle, la vie musicale portugaise est dominée par l'activité des salles d'opéra des deux plus grandes villes du Portugal, institutions qui sont au centre de toute cette vie musicale au cours du XIX^e siècle, qui mettent la musique instrumentale ainsi que les autres genres musicaux dans la position de simples satellites de la culture opératique italienne et les compositeurs nationaux dans une position de totale dépendance par rapport à un genre et à une activité musicale en grande partie importés »²⁹⁵.

Dès leur inauguration à la fin du XVIII^e siècle et pendant la quasi totalité du XIX^e siècle, les deux théâtres publics des deux grandes villes du Portugal auxquels Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron font référence – le *Teatro de São Carlos* à Lisbonne (inauguré en 1793) et le *Teatro de São João* à Porto (inauguré en 1798) – ont pour l'essentiel mis en scène des opéras italiens de compositeurs tels que Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti ou Vincenzo Bellini. La recherche menée par l'historien Christophe Charle sur la programmation du *Teatro de São Carlos* entre 1819 et 1848 va dans le même sens. Il montre que 92,1% des opéras programmés sont italiens, 3,3% sont portugais, 2,8% sont français, 1,4% sont allemands et 0,2% concernent d'autres nationalités²⁹⁶. Les propos du musicologue Mário Vieira de Carvalho permettent de resituer cette réalité dans le contexte européen de la production opératique. Il affirme que « durant cette période, on observe dans toute l'Europe des structures de communication similaires mais jamais avec la même permanence et la même acuité qu'au Teatro de São Carlos »²⁹⁷. En faisant référence au répertoire

24 novembre 1918, 22 décembre 1918, 29 décembre 1918, 1^{er} janvier 1919, 12 janvier 1919, 16 février 1919, 16 mars 1919, 10 juillet 1919, 16 novembre 1919, 14 décembre 1919, 28 décembre 1919, 21 mars 1920 et 3 juin 1922 pour les œuvres de Wagner ; concerts du 24 novembre 1918, 19 janvier 1919 et 31 mars 1920 pour les œuvres de Weber ; concerts du 29 décembre 1918, 9 mars 1919 et 30 novembre 1919 pour les œuvres de Smetana.

²⁹⁴ Cf. dans l'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta » concerts du 9 février 1919 et 16 novembre 1919 pour les œuvres de Saint-Saëns ; concert du 19 janvier 1919 pour l'œuvre de Mozart ; concert du 1^{er} décembre 1918 pour l'œuvre de Chabrier ; le concert du 18 janvier 1920 pour l'œuvre de Borodine.

²⁹⁵ « A partir da última década do século XVIII, a vida musical portuguesa vai ser dominada pela actividade dos teatros de ópera que surgem nas duas maiores cidades do país e que irão constituir o eixo central de toda essa vida musical ao longo do século XIX, colocando a música instrumental, bem como as restantes manifestações musicais, na posição de meros satélites da cultura operática italiana, assim como os compositores nacionais numa posição de total subalternidade em relação a um género e a uma actividade musical em larga medida importados. », Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992, p. 129.

²⁹⁶ Cf. Christophe CHARLE, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales : Musique et relations internationales - I*, 3 / n°155, (2013), p. 17-18.

²⁹⁷ « Estruturas de comunicação semelhantes são observáveis por toda a Europa durante o mesmo período, embora não com a permanência e acuidade extremas que apresentam no São Carlos », Mário VIEIRA DE CARVALHO, « Da oposição ópera-teatro musical ao nacionalismo da música », *Portugal Contemporâneo*, Vol. II, éd. António Reis,

opératique mis en scène au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle par le *Teatro de São Carlos*, João de Freitas Branco précise que la « domination » de l’opéra italien concernait non seulement l’auctorialité mais aussi le style et l’interprétation²⁹⁸, c’est-à-dire non seulement la nationalité des compositeurs mais aussi le genre de l’*opera seria* et de l’*opera buffa*. Il ajoute que l’influence italienne s’était par ailleurs étendue au répertoire lyrique diffusé dans l’ancien et dans le nouveau *Coliseu* et que le public qui fréquentait d’autres lieux de spectacles avait également une préférence pour le style italien²⁹⁹. Fernando Lopes-Graça attribue cette réalité à ce qu’il qualifie de « crise de la musique portugaise du XIX^e siècle »³⁰⁰. Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron peuvent ainsi affirmer que « malgré de sévères critiques, le panorama portugais se présent[ait] comme un miroir de ce qui existait en Italie, où le répertoire germanique était en général mal accepté et où, jusqu’en 1871, on n’avait jamais entendu de production wagnérienne »³⁰¹. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, le *Teatro de São Carlos* et le *Teatro de São João* s’ouvrent aux opéras de compositeurs français qui sont cependant chantés en italien³⁰². Même si quelques drames wagnériens sont joués à la fin du XIX^e siècle – comme *Lohengrin* en 1883³⁰³ –, ce n’est qu’au début du XX^e siècle que l’œuvre de Wagner commence véritablement à s’affirmer – avec les représentations de *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde* et *Der Ring des Nibelungen* – et que vient la fin du « monopole des compagnies italiennes et, par conséquent, de l’hégémonie qui avait marqué tout le répertoire tout au long des cent-vingt ans environ passés depuis la fondation du théâtre lyrique de la capitale »³⁰⁴. Malgré cela, l’*Invocação dos Lusíadas*, op. 19 pour chœur et orchestre écrite par Vianna da Motta en 1913 aurait, selon le musicologue Bruno Caseirão, fait l’objet d’une réception mitigée, entre autres parce que « sonn[ant] très germanique »³⁰⁵.

En 1882, grâce au mécénat du roi du Portugal Dom Ferdinand II (surnommé « le roi artiste ») – surnommé par Vianna da Motta « [mon] deuxième père »³⁰⁶ – et de sa deuxième épouse, la

Lisbonne, Publicações Alfa, 1989, p. 291.

²⁹⁸ João de FREITAS BRANCO, *História da Música Portuguesa*, 4^e édition, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005, p. 211.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ « crise da música portuguesa oitocentista », Fernando LOPES-GRAÇA, *Escritos Musicológicos*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1977 (coll. « Obras Literárias »), p. 218.

³⁰¹ « Não obstante a severidade da crítica, o nosso panorama apresenta-se como um espelho do que existia em Itália, onde o repertório germânico era em geral mal aceite e até 1871 nunca se ouviu nenhuma produção wagneriana. », Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 132.

³⁰² *Idem*, p. 137 ; Rui VIEIRA NERY et Paulo FERREIRA DE CASTRO, *História da Música*, op. cit., p. 143.

³⁰³ Cf. Rui VIEIRA NERY et Paulo FERREIRA DE CASTRO, *História da Música*, op. cit., p. 152.

³⁰⁴ « Na primeira década do nosso século [XX], a par do domínio italiano e de uma nova ascensão do repertório francês, a presença da obra de Wagner tende a afirmar-se cada vez mais, com a audição de *Die Meistersinger von Nürnberg* em 1902, de *Tristan und Iseul* em 1908, e finalmente com a estreia de *Der Ring des Nibelungen* em 1909, já próximo do encerramento oficial do teatro após a implantação da República. Dá-se também um outro acontecimento significativo na temporada de 1908-09, com o fim do monopólio das companhias italianas e por consequência de uma hegemonia que marcara todo o repertório ao longo dos cerca de cento e vinte anos decorridos desde a fundação do teatro lírico da capital », Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 137.

³⁰⁵ « teria soado muito germânica », Bruno CASEIRÃO, *O essencial sobre Viana da Mota*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 2020, p. 63.

³⁰⁶ José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 20.

chanteuse Elisa Hensler (aussi connue sous le nom de comtesse d'Edla), Vianna da Motta part poursuivre ses études musicales en Allemagne, comme de nombreux musiciens portugais de sa génération. Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron montrent que, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, « le choix de l'Allemagne comme destination d'étude commence à se répandre au Portugal, principalement parmi les instrumentistes. À Porto, quelques-unes des plus grandes figures de la fin du siècle, comme Bernardo Valentim Moreira de Sá, Guilhermina Suggia ou Raimundo de Macedo, étudient dans ce pays, la même chose se produisant à Lisbonne avec des figures influentes comme Alexandre Rey Colaço »³⁰⁷. Nous pourrions ajouter à ces noms ceux des pianistes Óscar da Silva qui étudie avec Clara Schumann à Francfort-sur-le-Main après être passé par Leipzig³⁰⁸ ou Hernâni Torres qui fréquente le Conservatoire de Leipzig³⁰⁹.

Le parcours académique de Vianna da Motta, son intérêt pour la musique instrumentale et son indifférence marquée pour l'opéra – que confirme le fait qu'il n'ait pas composé de drame musical³¹⁰ ni dirigé plus que des sections orchestrales d'opéras – semblent corrélés au développement économique et culturel du Portugal de la deuxième moitié du XIX^e siècle. En effet, cette période est marquée par le développement de voies ferrées, qui non seulement relie les villes du Portugal entre elles, y compris en passant par l'intérieur des terres jusqu'alors mal desservi, mais également le Portugal à l'Europe (en particulier avec la construction du Sud-Express qui, en 1887, relie Lisbonne à Calais en passant par Madrid et Paris). À partir des années 1860, le développement généralisé des voies ferrées est l'une des sources les plus importantes d'injection de capital dans l'économie portugaise et un facteur de transformation ayant d'importantes répercussions dans le secteur de la musique. Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron voient dans l'ouverture du Portugal sur l'Europe l'origine des profondes transformations du panorama culturel portugais de la deuxième moitié du XIX^e siècle :

« Le principal changement qui a eu lieu dans la vie musicale portugaise semble se situer dans le déplacement de son pôle central lyrique vers la musique instrumentale. [...] Un facteur déterminant de ce déplacement a sans doute été le rapprochement progressif des musiciens portugais avec la musique allemande. Après Bomtempo, dont l'action en tant que compositeur instrumental est restée isolée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'importation de la culture germanique, considérée comme supérieure à la culture opératique italienne et à ses dérivés, participe de la formation des musiciens portugais qui font le pont entre les XIX^e et XX^e siècles »³¹¹.

³⁰⁷ « A escolha da Alemanha como destino de estudo começaria a vulgarizar-se entre nós, principalmente entre os instrumentistas. No Porto, alguns dos maiores vultos de finais do século, como Bernardo Valentim Moreira de Sá, Guilhermina Suggia e Raimundo de Macedo, estudaram nesse país, o mesmo acontecendo em Lisboa com figuras influentes como Alexandre Rey Colaço », Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 155.

³⁰⁸ João de FREITAS BRANCO, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 294.

³⁰⁹ Cf. Rui VIEIRA NERY et Paulo FERREIRA DE CASTRO, *História da Música*, op. cit., p. 163-164.

³¹⁰ D'après une lettre de Vianna da Motta datée du 7 août 1893, le dramaturge D. João da Câmara se serait engagé pour écrire sur le sujet de Dona Inês de Castro afin que Vianna da Motta écrive un opéra. Cette idée semble pourtant avoir été abandonnée, probablement du fait de l'état de santé du frère du dramaturge qui était en train de mourir d'après une lettre de Vianna da Motta datée du 27 août 1893. Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 61 et 63.

³¹¹ « a principal mudança ocorrida na vida musical portuguesa parece residir na deslocação do seu pólo central lírico

Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron établissent donc un lien entre le développement de la culture germanique et la valorisation de la musique instrumentale. À ce titre, on peut ajouter que les sociétés de concerts qui s'étaient constituées au Portugal à partir des années 1860 – la *Sociedade de Concertos Populares* ou la *Sociedade de Concertos de Lisboa* – ont joué un rôle important dans la diffusion de la pratique instrumentale et de son répertoire dans le pays. Sous la direction du chef-d'orchestre russe Victor Hussla, résident portugais, l'orchestre fondé par l'institution musicale la plus importante de Lisbonne – la *Real Academia dos Amadores de Música* – a pour beaucoup contribué à la diffusion du répertoire symphonique du XIX^e siècle et à la renommée d'artistes portugais de formation allemande³¹².

Le rapprochement avec la culture germanique et la mise en valeur de la pratique instrumentale seraient ainsi la conséquence non seulement de l'ouverture du Portugal sur l'Europe mais aussi une réaction à l'hégémonie de l'opéra italien, mouvement évoqué par Fernando Lopes-Graça lorsqu'il analyse les œuvres dites « nationalistes »³¹³ de Vianna da Motta.

Enfin, les propos de Vianna da Motta sur l'évolution des goûts musicaux des Portugais et sur la façon dont il était reçu lorsqu'il faisait des tournées de concerts au Portugal nous permettent de constater l'évolution des pratiques et des habitudes d'écoute. Dans une lettre adressée à Margarethe Lemke le 17 décembre 1885, Vianna da Motta s'exprime sur le marché musical portugais dans les termes suivants :

« Je vais devoir me battre contre le goût qui règne [au Portugal]. Pour eux, classique signifie “ennuyant”, ou pire. Papa adore la chevauchée des Walkyries, mais il m'avertit qu'il ne faut pas que j'écrive de la musique dans le sens wagnérien, que sinon, je ne gagnerai pas un sou ; que je dois plutôt, comme Meyerbeer, sacrifier au goût corrompu de la populace. Je lui ai enlevé cette idée de la tête. Mais tous mes amis font pression pour que j'écrive un opéra. Ils disent qu'ici, je risque de ne pas aller bien loin si je m'en tiens au piano »³¹⁴.

Vianna da Motta établit donc un lien entre la nécessité de « sacrifier au goût corrompu de la populace » et le fait d'écrire un opéra pour favoriser le développement de sa carrière professionnelle. Par cette opposition, Vianna da Motta semble considérer l'opéra comme un genre

para a música instrumental. [...] Um factor determinante dessa deslocação foi sem dúvida a progressiva aproximação dos músicos portugueses à música alemã. Depois de Bomtempo, cuja acção como compositor instrumental permaneceu um fenómeno isolado até aos finais de oitocentos, a importação da cultura musical germânica, considerada como sendo de qualidade superior face à cultura operática italiana e aos seus derivados, irá constituir uma ideia base da formação dos músicos portuguesas que estabeleceram a ponte entre os séculos XIX e XX. », Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 155.

³¹² *Idem*, p. 155-156.

³¹³ Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, op. cit., p. 14-15.

³¹⁴ « Vou ter de lutar muito contra o gosto reinante [em Portugal]. Clássico significa para eles “aborrecido”, ou pior. O Papá adora a Cavalgada das Valquírias, mas adverte-me que não escreva música no sentido wagneriano ou não ganharei um tostão; que devo antes, como Meyerbeer, sacrificar-me ao gosto corrompido da população. Tirei-lhe essa ideia da cabeça. Mas todos os meus amigos me pressionam para escrever uma ópera. Dizem que só com o piano aqui não vou longe. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 21.

inférieur à la musique instrumentale (au piano en particulier), ce qui explique probablement pourquoi il n'a jamais composé d'opéra et pourquoi il affirme « devoir [se] battre contre le goût qui règne [au Portugal] ». Ces faits sont corroborés par les propos exprimés dans cette même lettre sur le peuple portugais : « Ils ne sont pas capables d'avoir la même sensibilité musicale que moi, tout simplement »³¹⁵ ; ou encore dans une lettre écrite une semaine plus tard, rapportant les commentaires des Portugais sur son interprétation de la *Sonate n°23, op. 57* de Beethoven : « Certains disent n'avoir jamais entendu une *Apassionata* si bien jouée. Pauvres gens ! Il ne sont pas bien habitués »³¹⁶. Par ailleurs, le fait d'avoir fait changer d'avis son père sur l'idée qu'il fallait « sacrifier au goût corrompu de la populace » révèle que Vianna da Motta tenait à un principe d'intégrité professionnelle, que l'on retrouve dans les questions qu'il pose à son père une semaine plus tard : « Vous voulez que je sacrifie mon art et mon talent ? Que je sois moins, alors que je peux être plus ? »³¹⁷. Cette intégrité professionnelle semble l'avoir accompagné toute sa vie, comme en témoignent les propos tenus à Fernando Lopes-Graça :

« Bien entendu, tout le monde a le droit de jouir des beautés de la musique ainsi que des autres arts. Mais cet élargissement de la culture musicale ne doit pas se faire au détriment du niveau musical ; plutôt en cherchant à élever le peuple à la hauteur des grands chefs-d'œuvres. Cultiver, ce n'est pas transiger »³¹⁸.

Si Vianna da Motta manifeste une forme de dédain pour son public lors de son passage au Portugal dans les années 1885-1886, ce n'est plus le cas dans les années 1893-1895, lorsqu'il y est accueilli en héros (à en juger par la description qu'il fait de ses concerts à Margarethe Lemke³¹⁹). Toutefois, dans sa lettre du 4 avril 1893, il affirme à nouveau que les Portugais ne comprennent rien à la musique : « Quand je m'assieds au piano, tous ceux qui m'écoutent jouer sont fascinés. La vérité est qu'ici ils n'y entendent rien, et que ce serait facile pour moi de devenir le meilleur pianiste du Portugal »³²⁰. C'est en 1902, lors d'une série de concerts au Portugal, que la correspondance de Vianna da Motta avec Margarethe Lemke laisse entrevoir ce qu'on pourrait analyser comme une évolution des exigences musicales du pays. Dans ses lettres du 23 mai et du 29 mai, Vianna da Motta regrette qu'on lui reproche de jouer des fantaisies d'opéras et des transcriptions, notamment les *Réminiscences de Norma*, S. 394 de Liszt³²¹ justement inspirées d'un opéra italien ! Mais c'est sa lettre du 25 mai 1907 à son ami Ferruccio Busoni qui reflète le mieux l'évolution des goûts musicaux portugais, évolution que l'on pourrait décrire comme un rapprochement progressif avec la culture germanique comprise comme conséquence d'un anti-italianisme croissant : « le Portugal m'a

³¹⁵ « Não são simplesmente capazes de ter a mesma sensibilidade musical que eu. », *Idem*, p. 22.

³¹⁶ « Uns dizem que nunca ouviram uma *Apassionata* tão bem tocada. Pobre gente! Bem habituada não está. », *Idem*, p. 24.

³¹⁷ « Quer então que sacrifique a minha arte e o meu talento? Que seja menos, quando posso ser mais? », *Idem*, p. 25.

³¹⁸ « É evidente que todos têm o direito a gosar as belezas da música como das outras artes. Mas a verdade é que esse alargamento da cultura musical se não deve fazer abaixando o nível da música mas sim procurando elevar o povo às alturas das grandes obras primas. Cultivar não é transigir. », Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor, op. cit.*, p. 47.

³¹⁹ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908, op. cit.*, p. 43-95.

³²⁰ « Quando me sento ao piano, todos os que me ouvem ficam muito fascinados. A verdade é que aqui nunca ouvem nada, por isso será fácil tornar-me o melhor pianista de Portugal », *Idem*, p. 41.

³²¹ *Idem*, p. 104 et 105.

apporté beaucoup de bonheur. J'ai joué quatre fois en huit jours à Lisbonne et à Porto. Le public s'élève considérablement. Il a apprécié beaucoup d'œuvres, comme la *Sonate, op. 110* de Beethoven. Mais il ne parvient pas encore à comprendre la sonate de Liszt »³²².

Ainsi, nous pouvons conclure que la question de l'Ultimatum britannique de 1890, le « nationalisme » musical répandu en Europe ainsi que l'anti-italianisme et l'influence de la culture germanique au Portugal dans les dernières décennies du XIX^e siècle semblent être les principales raisons du « nationalisme » musical de Vianna da Motta. En effet, l'Ultimatum britannique de 1890 semble avoir suscité chez le compositeur ce que Manuela Toscano considère comme un « patriotisme blessé » ayant « renforcé la nécessité d'alimenter l'impulsion rénovatrice du sentiment de nationalité à travers la recherche de ses racines et de son essence »³²³ ; le nationalisme musical européen explique la genèse de son « nationalisme » musical par l'émulation collective qu'il a produit ainsi que par la possibilité de développer la carrière de concertiste à l'étranger en y présentant des œuvres de caractère « national » ; son anti-italianisme l'a conduit à développer d'autres genres que l'opéra et à renouveler les canons de l'esthétique portugaise.

Chapitre II : La musique « nationaliste » de Vianna da Motta

Quelle forme le nationalisme de Vianna da Motta prend-il ? Si l'on considère les « attitudes morales et sociales extrêmes » recensées par Joël-Marie Fauquet pour définir le nationalisme, à savoir « patriotisme fanatique, xénophobie, régionalisme ethnocentrique, traditionalisme, croyance irrationnelle en la supériorité du destin de la nation par rapport à celles qui l'entourent »³²⁴, on ne trouve que le traditionalisme en tant qu'« attachement aux valeurs, aux croyances du passé transmises par la tradition »³²⁵ comme valeur susceptible d'avoir conduit Vianna da Motta à écrire de la musique dite « nationaliste ». Il ne semble pas non plus que la démarche créative de Vianna da Motta se caractérise par l'opinion d'une supériorité de la nation portugaise sur les autres selon la définition qu'en donne la philosophe Ioanna Kuçuradi pour qui « les nationalistes attribuent la valeur la plus haute à leur propre nation et, par conséquent, discriminent, ou même méprisent, les membres d'autres nations »³²⁶, mais plutôt par une valorisation individuelle de sa culture ainsi que

³²² « Portugal deu-me imensa alegria. Toquei 4 vezes em 8 dias (Lisboa e Porto). O público apura-se consideravelmente, apreciaram muitas coisas como Beethoven op. 110. Só a sonata da Liszt é que ainda não atingem. », José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni. Correspondência – 1898-1921*, éd. Christine Wassermann Beirão, José Manuel de Melo Beirão et Elvira Archer, Lisbonne, Editorial Caminho, 2003, p. 46.

³²³ « O patriotismo ferido com o Ultimatum de 1890 reforça a necessidade de alimentar o impulso renovador do sentimento da nacionalidade através da busca das suas raízes e da sua essência », Manuela TOSCANO, « Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, latência de modernidade ? », *Revista Portuguesa de Musicologia*, II (1992), p. 186.

³²⁴ Joël-Marie FAUQUET, « nationalisme », *op. cit.*, p. 855.

³²⁵ « Traditionalisme », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 21.02.2019. URL <<http://www.cnrtl.fr/definition/traditionalisme>>.

³²⁶ Ioanna KUÇURADI, « Nation et nationalisme », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°1, La nation (Janvier-Mars 2014), p. 5.

la perpétuation de ses coutumes et de ses traditions. Selon Fernando Lopes-Graça, son nationalisme ne s'expliquerait pas par « une quelconque doctrine » mais par « [une] circonstance que l'on pourrait qualifier d'extérieure : le désir d'implanter au Portugal ce qu'il comprenait comme la tendance la plus vitale de la musique européenne contemporaine »³²⁷. Selon Elvira Archer, l'explication se trouverait davantage dans sa « *saudade de Portugal* », hypothèse que tendrait à confirmer la fille de Vianna da Motta, Inês Barahona Fernandes, selon laquelle c'était l'une des raisons qui le poussaient à composer³²⁸. La définition du « nationalisme » de Vianna da Motta semble donc se rapprocher de la définition que donne Ioanna Kuçuradi du « patriotisme » – la « patrie » étant comprise comme une catégorie anthropologique révélant « non seulement le lieu de naissance de quelqu'un, mais aussi le sol/la terre où l'on a établi des liens comme enfant, avec un arbre ici, un immeuble là, un fleuriste au coin d'une rue, une personne, une route, un musée. »³²⁹ –, en partie parce que les compositeurs de son époque suivaient cette tendance et probablement parce qu'ayant vécu trente-deux ans en Allemagne et deux ans en Suisse avant de rentrer définitivement au Portugal en 1917, Vianna da Motta incarnait cette figure du musicien exilé « aventurier » telle que la définit Didier Francfort. Comme l'historien le précise, « il n'est pas indispensable d'être réfugié politique pour chanter l'éloignement et l'idéalisation de la patrie »³³⁰.

En inscrivant l'œuvre de Vianna da Motta dans le contexte musical portugais de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, Fernando Lopes-Graça souligne la spécificité du nationalisme musical de Vianna da Motta par rapport au nationalisme politique compris dans l'acception courante que lui donnent les historiens ou les philosophes :

« Dans le panorama de la musique [portugaise] de la fin du [XIX^e siècle] et du début du [XX^e siècle], la réaction de [Vianna da Motta] contre l'italianisme prédominant, son culte de la musique instrumentale (quasiment abandonnée après Domingos Bomtempo), son intérêt pour le *Lieder* (genre auquel on n'attachait que peu d'importance), sa recherche de la couleur locale (loin des préoccupations des compositeurs [portugais] de cette époque), constituent des balises importantes dans l'évolution de l'histoire de la musique portugaise contemporaine [...]. S'il y a là un indice de ce qu'on appelle (à tort ou à raison) le “nationalisme” musical et s'il existe aujourd'hui des compositeurs qui peuvent se considérer ou qui aimeraient qu'on les considère comme “nationalistes”, il ne faut pas oublier que l'impulsion d'un tel “nationalisme” est due à Vianna da Motta et que celui-ci, avec Alfredo Keil, ont été les premiers véritables “nationalistes” de la musique portugaise »³³¹.

³²⁷ « qualquer doutrinação nacionalista » ; « numa circunstância por assim dizer de ordem exterior: o desejo de implantar entre nós aquilo que verificava ser porventura a tendência mais vital da música europeia contemporânea », Fernando LOPES-GRAÇA, *A Música Portuguesa e os seus Problemas – II*, 2^e édition, Lisbonne, Editorial Caminho, 1989 (coll. « Obras Literárias »), p. 23.

³²⁸ Cf. Elvira ARCHER, « Vianna da Motta em Portugal », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 23.

³²⁹ Ioanna KUÇURADI, « Nation et nationalisme », *op. cit.*, p. 7.

³³⁰ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, *op. cit.*, p. 153 et 154.

³³¹ « No débil panorama da nossa música dos fins do século passado e princípios deste, a sua reacção contra o italianismo dominante, o seu cultivo da música instrumental, quase inteiramente abandonada depois de Domingos Bomtempo, o seu interesse pela canção de câmara, a que pouca atenção se prestava então, a sua busca da cor local, coisa que estava longe das preocupações dos compositores nacionais da época, constituem balizas importantes a

Dans son propos, Fernando Lopes-Graça semble attacher plus d'importance à la démarche compositionnelle qu'à la définition précise de cette démarche et invite à considérer que la dimension « nationaliste » de l'œuvre de Vianna da Motta tient à sa démarche compositionnelle, à l'image de ce que défend Teresa Cascardo au sujet de l'emploi de la langue dans la musique, lorsqu'elle affirme que « la simple utilisation de la langue portugaise dans la composition était en soi perçue comme nationaliste »³³².

Il s'agit donc maintenant de définir les démarches compositionnelles de Vianna da Motta qui sont à l'origine du « caractère national » de ses musiques dites « nationalistes ».

1. La musique « nationaliste » selon Vianna da Motta

Dans son journal intime, le 2 février 1889, Vianna da Motta s'exprime pour la première fois sur sa conception de la musique « nationaliste » :

« J'ai beaucoup réfléchi à la notion de "Musique Nationaliste". Rassembler des mélodies existantes, les ordonner et les harmoniser comme l'ont fait Brahms, Dvorák, Sarasate, etc. n'a aucune valeur *artistique*. Ce n'est intéressant que d'un point de vue littéraire. Employer des colorations et des contenus nationaux dans des formes musicales connues, comme l'ont fait Gade, [Johan Severin] Svendsen, Grieg et d'autres, c'est déjà plus [intéressant] ; cependant, dans ce cas, l'élément nationaliste subit la violence de devoir entrer dans une forme nouvelle. En contrepartie, trouver une forme *nouvelle*, dans laquelle chacune des *vies populaires* se reflète fidèlement, en utilisant donc également des mélodies populaires, me semble unifier les deux pôles. Et, dans ce sens, les rhapsodies hongroises de Liszt, surtout la grandiose épopée "*Hungaria*", sont des modèles inaboutis. – Même le magnifique Divertissement hongrois³³³ ne me semble pas parfait de ce point de vue. Il n'a de valeur que *musicale*, il lui manque la vraie couleur *nationale* ; bien que Schubert ait élaboré ses thèmes en s'inspirant fidèlement du modèle original, en vérité, c'est devenu une copie. En outre, il est dépourvu de forme et d'enchaînement trop libre pour prétendre être considéré comme une œuvre d'art. À vrai dire, cette œuvre ne peut pas être prise en compte ici, car c'est un *étranger* qui a exploité le sceau *hongrois* et jusque-là, je n'évoquais que des *compositeurs nationaux*. – Concernant les *Canções* : c'est plus difficile à juger. Nous avons les magnifiques chansons populaires allemandes de R. Franz dont les thèmes n'ont pas été pris au peuple

referenciar quase todo o processo histórico da música portuguesa contemporânea [...]. Se há aí algum vislumbre daquilo a que própria ou impropriamente se chama «nacionalismo» musical e se há aí compositores que se possam considerar ou que gostam que os considerem "nacionalistas", não há que esquecer que o impulso de tal "nacionalismo" partiu de Viana da Mota e que este, com Alfredo Keil, foram na verdade os primeiros "nacionalistas" na música portuguesa. », Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, op. cit., p. 14-15.

³³² « a mera utilização da língua portuguesa na composição era por si só um elemento com significação nacionalista », Teresa CASCARDU, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », *Revista portuguesa de Musicologia*, X, 2000, p. 210.

³³³ Comme le note Christine Wassermann Beirão, « En vérité, l'œuvre ne s'appelle pas "Divertissement hongrois", mais *Divertissement à la hongroise* (D 818 pour piano à quatre mains), ce qui fait une différence du point de vue critique de Vianna da Motta », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 607.

et qui transpirent magistralement le caractère populaire allemand. Et ici, je perds le fil. Car Grieg a également composé quelques chansons de *caractère populaire* qui, certainement, ne doivent rien aux *vraies* chansons populaires. Et, cependant, ces formes sont d'essence *populaire*, et ce sont ces formes qui donnent une valeur si colossale aux Rhapsodies hongroises »³³⁴.

Bien que la pensée de Vianna da Motta sur ce sujet semble un peu confuse, plusieurs idées forces émergent :

- 1) le fait de rassembler, organiser et harmoniser des mélodies populaires existantes n'a aucune « valeur artistique » ;
- 2) l'emploi de mélodies populaires et d'une « couleur nationale » dans les formes musicales classiques est tolérable ;
- 3) l'invention de formes nouvelles pour utiliser les mélodies populaires et exprimer la « couleur nationale » est l'idéal ;
- 4) une musique « nationaliste » peut éventuellement se passer de l'emploi de mélodies populaires ;
- 5) il est différent d'écrire de la musique « nationale » de sa propre nation ou d'une nation étrangère.

Nous verrons dans le « 1.3. Genre et forme » que les procédés compositionnels soulevés dans les points 2) et 3) sont tout deux adoptés par Vianna da Motta dans ses œuvres « nationalistes ». Penchons-nous pour l'instant sur les points 1), 4) et 5). Dans l'article consacré à la musique russe *A recente música de piano russa*, publié en 1907 dans la revue *Die Musik*, Vianna da Motta précise sa pensée sur ces trois points :

« Le fait de prendre appui sur la chanson populaire me semble être une position ethnologique, je dirais que c'est une phase transitoire mais non un sommet. Il faut également noter que les compositeurs qui essayent de donner une couleur nationale [à leurs œuvres] réussissent mieux par l'expression libre de leurs sentiments que par le seul emploi des mélodies du peuple. Quand on n'entend pas leur personnalité dans les mélodies, la musique manque de vie. La chanson populaire est peut-être le meilleur

³³⁴ « Tive que meditar muito sobre “Música Nacionalista”. Coleccionar melodias existentes, ordená-las e harmonizá-las como fizeram Brahms, Dvorák, Sarasate, etc. isso não tem algum valor *artístico*. É só interessante sobre o ponto de vista literário. Verter conteúdo e colorido nacionais nas formas musicais conhecidas, como Gade, [Johan Severin] Svendsen, Grieg e outros já é mais [interessante]; contudo aqui, o elemento nacionalista sofre uma violência, sendo obrigado a entrar numa nova forma. Em contrapartida, encontrar uma *nova* forma, na qual a respectiva *Vida popular* se reflecta exactamente, usando então também melodias populares, isso parece-me unir ambos os pólos. E, neste sentido, as rapsódias húngaras de Liszt, sobretudo a grandiosa epopeia “*Hungaria*”, apresentam um modelo ainda não alcançado. – Mesmo o magnífico Divertissement hongrois não me parece perfeito sob este ponto de vista. Só tem valor *musical*, falta-lhe o verdadeiro colorido *nacional*; conquanto Schubert tenha elaborado os seus temas com tanta fidelidade ao modelo de origem, na realidade, ficou uma cópia. Além disso, é desprovido de forma em demasia e tem um encadeamento demasiado livre, para que tenha a pretensão de ter significado como obra de arte. A bem dizer, esta obra não pode aqui entrar em linha de conta, pois que é um *estrangeiro* a dar o cunho *húngaro* e, atrás, eu só tinha em vista os *compositores nacionais*. – Agora as *Canções*. Já é mais difícil de se ajuizar. Possuímos de R. Franz canções populares alemãs tão magníficas, cujos temas não foram colhidos do povo e que transpiram tão magistralmente o carácter popular alemão, que aqui perco o fio à meada. Pois também Grieg compôs algumas canções de *carácter popular* que, certamente, nada devem às *verdadeiras* canções populares. E, no entanto, estas formas têm o que está contido *no povo* e isto é, com toda a certeza, também o que, como forma, acrescenta importância tão colossal às Rapsódias húngaras. », *Ibidem*.

chemin pour atteindre l'âme d'un peuple mais il faut que chacun trouve sa *propre* façon d'exprimer le sentiment de la nation. C'est l'ultime point qu'il faut atteindre »³³⁵.

Le fait de rassembler, organiser et harmoniser des mélodies populaires, comme l'exprime Vianna da Motta dans le point 1), serait ainsi une démarche nécessaire mais non suffisante pour atteindre l'idéal musical « nationaliste ». Pour y parvenir, il faudrait exprimer dans l'œuvre musicale une « couleur nationale », prioritaire sur l'emprunt de thèmes populaires, comme mis en évidence dans le point 4). Pour Vianna da Motta, l'« expression libre » et individuelle d'un compositeur est nécessaire pour que cette « couleur nationale » soit imprimée à la musique ; elle résulte de l'expression de sa propre culture d'où l'idée énoncée dans le point 5) que le « nationalisme musical » ne peut être exprimé que par un ressortissant de la nation.

Même si Vianna da Motta affirme que « la chanson populaire est peut-être le meilleur chemin pour atteindre l'âme d'un peuple », il affirme aussi, comme nous l'avons vu, l'importance secondaire de l'emploi de thèmes populaires par rapport à l'expression d'une « couleur nationale ». Dans une lettre du 20 juin 1893 adressée à Margarethe Lemke, Vianna da Motta écrit : « Aujourd'hui j'ai composé une *cantiga d'amor* portugaise pour piano, que je pense dédier "aux dames du Portugal". C'est ma première composition avec caractère de musique populaire portugaise. À partir de maintenant, je n'écrirai plus que comme ça [...] »³³⁶. Nous sommes en mesure d'affirmer que les propos de cette lettre n'excluent pas la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) composée en 1891 de ses œuvres « nationalistes ». Ce que Vianna da Motta semble vouloir dire, c'est que sa *Cantiga d'amor, op. 9 n°1* (70.1.) est la première pièce écrite sur des thèmes inventés – et non sur des thèmes populaires préexistants – « avec caractère de musique populaire portugaise », ce que corrobore d'ailleurs la lettre datée du 3 novembre 1933 adressée à Fernando Lopes-Graça :

« J'ai été très touché de constater l'intérêt que vous portez à mes compositions de caractère national. Je peux vous dire précisément quand j'ai commencé à suivre cette voie. Avant de venir au Portugal en 1893, j'avais déjà écrit une Rhapsodie sur des motifs portugais, mais ce n'est qu'après avoir passé quelques mois ici [au Portugal] que j'ai commencé à écrire des pièces originales dans le caractère populaire : la *Cantiga de amor* [op. 9 n°1], la 1^{ère} Chula [op. 9 n°2], la *Valsa caprichosa* [op. 9, n°3], le *Vito* [op. 11]. Les motifs de ces pièces sont tous inventés mais beaucoup de gens pensent qu'ils sont populaires. [...] Je crois qu'avant 1893, rien n'avait été fait dans ce sens au Portugal. Il existait quelques pièces pour la voix sur des textes portugais de Júlio Neuparth et peut-être aussi de Augusto Machado mais ces pièces ne cherchaient pas la couleur locale. »³³⁷

³³⁵ « O apoio directo na canção popular parece-me mesmo uma posição etnológica, digamos assim: uma frase transitória, mas não um cume. Também é de ponderar que os compositores que tentam dar o colorido nacional o conseguem melhor pelo livre desabafo do seu sentimento do que pelo só tirar das melodias do povo. Quando através destas se não ouve a própria personalidade não se recebe uma impressão viva. Talvez a canção popular seja o melhor caminho para chegar à alma do povo, mas terá então que encontrar-se a própria expressão para o sentimento da nação. E este é o mais alto ponto de vista. », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 171.

³³⁶ « Hoje compus uma cantiga d'amor portuguesa para piano, que penso dedicar "às senhoras de Portugal". É a minha primeira composição com carácter de música popular portug[uesa]. Daqui para a frente só escreverei coisas destas [...] », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 55.

³³⁷ « Estimei muito ver o seu interesse pelas minhas composições de carácter nacional e posso dizer-lhe a data precisa em que entrei nesse caminho. Antes de vir a Portugal em 1893 já tinha escrito uma Rapsódia sobre motivos

Quant à sa détermination de ne plus écrire que des pièces « originales » « avec caractère de musique populaire portugaise », on constate que Vianna da Motta ne s’y est pas tenu. Les *Cenas Portuguesas*, op. 15 (90.) composées en 1905, la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) composée en 1905 et les *Cenas Portuguesas*, op. 18 (94.) composées en 1908 s’inspirent de thèmes populaires portugais.

Dès lors, quels sont les procédés d’écriture et les procédés compositionnels mis en œuvre par Vianna da Motta pour exprimer les idées des points 1) et 4) que l’on peut résumer sous le terme générique de la « couleur nationale » de son pays, autrement qualifiée de « couleur locale » ou, comme formulé dans une lettre adressée à Margarethe Lemke le 20 juillet 1893, d’« esprit de la musique populaire du pays »³³⁸ ?

1.1. Utilisation de thèmes populaires

Dans la note de programme du concert du 12 mai 1907, au sujet du travail compositionnel de Vianna da Motta sur les thèmes populaires utilisés dans la *Dança de roda*, op. 15 n°1 (90.1.), *Adeus minha terra*, op. 15 n°2 (90.2.) et la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) António Arroyo affirme que « le résultat final est [...] obtenu par l’enrichissement de l’harmonie [...] d’où vient naturellement l’augmentation du pouvoir expressif, aussi bien en profondeur qu’en variété d’aspects »³³⁹. Il est intéressant de relever la contradiction entre l’affirmation d’António Arroyo selon laquelle Vianna da Motta enrichit l’harmonie des thèmes populaires qu’il a travaillés et les propos de Vianna da Motta selon lequel il faut rechercher la « couleur locale » dans la musique « nationaliste », que celle-ci doit être « recré[ée] [...] à la manière dont le peuple lui-même la pratique »³⁴⁰. Prenons le cas du thème « *Tricana d’aldeia* » que Vianna da Motta utilise dans la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) de 1905 et comparons-le à la version la plus ancienne que nous avons trouvée, présentée en *ré* mineur dans le recueil du violoncelliste et

portugueses, mas depois de passar alguns meses aqui [em Portugal] é que comecei a escrever peças originais no carácter popular: A Cantiga de amor, a 1ª Chula, a Valsa caprichosa, o Vito. Todos os motivos destas peças são originais, mas há muita gente que os julga populares. [...] Creio que antes de 1893 nada se tinha feito em Portugal n'este sentido. Havia algumas peças para canto com letra portuguesa de Júlio Neuparth e talvez também de Augusto Machado, mas que não procuravam dar côr local. », Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, op. cit., p. 65. Le mot « local » veut ici désigner la nation et non la région. Dans d’autres textes Vianna da Motta utilise plutôt le terme « couleur national » comme par exemple dans un article intitulé *A recente música de piano russa*, paru le 01/04/1907 dans la revue *Die Musik*. Cf. João de Freitas BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 171.

³³⁸ « espírito da música popular do país. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 59.

³³⁹ « o resultado final é [...] obtido pelo enriquecimento da harmonia [...]. D’ahi vem naturalmente o aumento do poder expressivo, quer em profundidade, quer em variedade de aspectos », José VIANNA DA MOTTA, *Programas : 1899 - 1907*, 3 vol., Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1899-1907, note de programme du concert de Vianna da Motta réalisé le 12 mai 1907, p. 16-17.

³⁴⁰ « recrea[da] [...] à maneira de como o povo a pratica ele próprio. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 607.

compositeur João António Ribas, qui date d'environ 1858³⁴¹.

ré: i V⁷ VI ii⁷ V i V⁷ VI ii⁷ V

9 ré: III i (VI) V⁷ ⁹ i III i (VI) V⁷ ⁹ i

17 FA: I ⁶ I ⁶ I ⁶ V⁷ ii ii⁵ ⁷ V (V⁷/V) V⁷ V⁷

25 FA: I ⁶ I ⁶ I ⁶ V⁷ V⁷/V V V⁷/V ⁶

32 FA: V ré: V³/V V i V⁷ VI ii V⁷ i

Schéma harmonique n°1 : « A Tricana d'aldea, Cantiga de Villa Real » par Ribas.

Pour l'essentiel, João António Ribas ne fait entendre qu'une seule harmonie par mesure.

- Les quatre première mesures, reprises aux mesures 5 à 8, font entendre le i^{er}, le V^e et le VI^e degrés, avec un bref passage par le ii^e degré avec septième pour préparer le V^e degré.
- Le passage des mesures 9 à 12, repris aux mesures 13 à 16, fait entendre les III^e, le i^{er}, le V^e degrés et, à nouveau, le i^{er} degré. Dans ce passage, le III^e degré est utilisé pour lui-même et non pour moduler vers la relative majeure.
- Le passage des mesures 17 à 24, repris aux mesures 25 à 32 avec une modification mélodique aux deux dernières mesures et des modifications harmoniques aux quatre dernières mesures, fait entendre le I^{er} degré de *fa* majeur pendant trois mesures puis les V^e, ii^e et V^e degrés aux mesures 21 à 24, les V^e/V^e et V^e degrés aux mesures 29 à 32 (V^e et I^e degrés si on l'analyse en *do* majeur).
- Enfin, la conclusion des quatre dernières mesures, qui revient dans la tonalité de *ré* mineur, fait entendre les i^{er} et V^e degrés avant de faire entendre une formule cadentielle type : VI–ii–V–i.

³⁴¹ João António RIBAS, *Album de musicas nacionaes portuguezas : constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho [...]*, Porto, Vila Nova, Filhos e Comp.^a, [ca. 1858], Cotage 161.

Ci-dessous, l'harmonisation de ce thème tel que Vianna da Motta le travaille des mesures 1 à 20 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.).

fa#: i ii⁷ V⁷ VI ii⁷ V v i ii⁷ V⁷ VI i⁷

7 fa#: ii⁷ V⁷ i LA: I V⁷ I V⁷ I IV I V v⁶

14 LA: V⁷/v fa#: ii⁷ V⁷/V V ⁷ V⁷/iv iv V⁷/iv iv ⁷ V⁷/V ^{b5} V⁷ i

Schéma harmonique n°2 : « *Tricana d'aldeia* » par Vianna da Motta dans la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.), mes. 1-20.

Un regard d'ensemble permet de relever des différences non seulement dans l'harmonie mais dans la structure, le rythme et la mélodie, ce qui approfondit la contradiction soulevée entre les propos d'António Arroyo et ceux de Vianna da Motta. Pour rendre l'analyse comparative de l'harmonie plus claire, penchons-nous d'abord sur ces différences structurelles, rythmiques et mélodiques. Vianna da Motta ne fait pas la reprise des mesures 1 à 4 et des mesures 9 à 12. Il n'utilise que la deuxième énonciation du passage des mesures 17 à 24, correspondant aux mesures 25 à 32. À la place des demi-soupirs-croches et des noires pointées-croches, aux mesures 3, 9, 10 et 15, Vianna da Motta écrit des noires. Aux deux premiers temps de la mesure 12, au lieu de deux noires, il écrit une blanche. Il n'écrit par ailleurs d'anacrouse ni au début, ni dans la conclusion (correspondant aux quatre dernières mesures). À la mesure 8, au lieu du *fa*# et du *la* – qui seraient les transpositions en *fa* dièse mineur des notes *ré* et *fa* de *ré* mineur – Vianna da Motta écrit des *do*(#). Au lieu de s'inspirer des quatre premières mesures pour écrire la conclusion, Vianna da Motta s'inspire plutôt des mesures 5 à 8 de sa version (correspondant aux mesures 9 à 12 ou 13 à 16 de João António Ribas).

Analyse comparée des versions de José Vianna da Motta et João António Ribas

- Aux quatre premières mesures, l'harmonie est pratiquement identique. Sauf au premier temps de la deuxième mesure où Vianna da Motta fait entendre le ii^e degré avec septième avant le V^e degré.
- Des mesures 5 à 8, Vianna da Motta fait entendre pratiquement une harmonie par temps alors que la version de Ribas fait entendre une harmonie par mesure. Au lieu de commencer par le III^e degré, Vianna da Motta emploie le cinquième degré mineur, l'un des éléments les

plus contrastant en termes de couleur harmonique par rapport à la version de Ribas. Dans la version de Vianna da Motta, ce fragment se termine par une formule cadentielle type : ii–V–I.

- Comme Ribas, Vianna da Motta fait entendre le fragment des mesures 9 à 12 dans la tonalité de la relative majeure mais le rythme harmonique est à nouveau plus rapide que dans la version de Ribas : des deux premières mesures jusqu’au premier temps de la troisième mesure, les harmonies du I^{er} et du V^e se succèdent ; aux trois dernières notes, avant d’arriver sur la dominante précédée de la tonique, l’harmonie du IV^e degré se fait entendre pour la première fois alors qu’elle n’est jamais utilisée par Ribas, autre écart important en termes de couleur harmonique.
- Pour le fragment suivant, correspondant aux mesures 13 à 16, le rythme harmonique est très proche de celui de Ribas. C’est dans le parcours harmonique que l’on trouve des différences notables : alors que Ribas conduit l’harmonie vers la dominante de la tonalité du passage (celle de la relative majeure), Vianna da Motta conduit l’harmonie vers la dominante de la tonalité principale pour faire une transition directe avec la conclusion. On trouve aussi des différences dans l’harmonisation : Ribas n’utilise que des accords de dominante de *do* et de *fa* tandis que Vianna da Motta utilise à nouveau un cinquième degré mineur – cette fois-ci dans le cadre de la relative majeure, donc plus précisément un cinquième degré minorisé – suivi de sa dominante sans résolution.
- Les différences mélodiques des deux versions aux deux premières mesures de la conclusion ne permettent pas d’analyse comparée pertinente. Il est cependant notable que Vianna da Motta utilise à nouveau un quatrième degré – cette fois-ci mineur puisque le fragment est écrit en *fa* dièse mineur –, accompagné de sa dominante. Enfin, les deux dernières mesures ne présentent aucune différence harmonique substantielle.

Pour résumer, l’harmonisation du thème « *Tricana d’aldeia* » par Vianna da Motta comparée à celle de Ribas met en évidence :

1. un rythme harmonique plus rapide ;
2. l’usage du cinquième degré mineur et du quatrième degré, aussi bien dans la tonalité principale que dans la tonalité de la relative mineure ;
3. l’usage d’accords faisant fonction de dominante sans résolution.

Il est cependant envisageable que Vianna da Motta ne se soit pas appuyé sur la version de João António Ribas pour harmoniser ce thème. La structuration du thème qu’utilise Vianna da Motta ressemble en effet davantage à celle de la *Rapsodia I* de Victor Hussla³⁴² – dont la composition date vraisemblablement de 1891 – qu’à celle de João António Ribas. Le rythme harmonique et la structure rythmique sont également plus proches de la version de Hussla que de celle de João António Ribas. La musicologue Maria José Artiaga suggère en outre que la création de la version pour orchestre des rhapsodies de Hussla a particulièrement marqué Vianna da Motta. Il semble que

³⁴² Victor HUSSLA, *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses [...]*, Leipzig, C. F. Peters, [s.d.], Cotage V. 1 H.

suite à leur création, Vianna da Motta ait demandé à la *Real Academia de Amadores de Música* qu'elle les rejoue au concert suivant³⁴³. Quelle qu'ait été sa source d'inspiration, l'harmonisation du thème « *Tricana d'aldeia* » faite par Vianna da Motta dans sa *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) représente un enrichissement significatif y compris par rapport à la version de Victor Hussla, ce que permet de constater l'analyse du schéma harmonique de la version de ce dernier.

ré: i ii⁷ V⁷ i VI ii⁷ V III i ii⁷ V i ii⁷ V⁷ i

9
fa: I vi V I vi V I V/ii ⁷ ii (IV⁷)ii/vi V/vi ⁷ V⁷ V⁷

17
fa: I vi V I vi V I V/ii ⁷ ii (VI⁷) V⁹ V⁷ V⁷/V ⁶

24
fa: V⁷ ré: V⁷ i ii⁷ V⁷ i VI ii⁷ V III i ii⁷ V i ii⁷ V⁷

Schéma harmonique n°3 : « *Tricana d'aldeia – Villa Real* » par Hussla dans sa *Rapsodia I*, mes. 23-53.

En effet, Victor Hussla n'utilise ni le v^e ni le IV^e degré, ni de la tonalité principale ni de la tonalité de la relative majeure. On remarque en outre que Victor Hussla s'est probablement inspiré de la version de João António Ribas. Au-delà de la tonalité de *ré* mineur qui donne un premier indice d'inspiration, et de l'usage du III^e degré, la structure mélodique de la version de Victor Hussla est pratiquement identique à celle de João António Ribas, exception faite de la conclusion. La fidélité de la version de Victor Hussla à celle de João António Ribas est telle qu'il reproduit les appoggiatures aux mesures 12 et 20. Or, dans la version de João António Ribas écrite pour piano et chant, les appoggiatures étaient destinées à la partie de chant pour produire un effet vocal, ce qui autorisait Victor Hussla à ne pas les reprendre dans son œuvre pour piano solo. Enfin, il ne semble pas que la version en *mi* mineur que César das Neves présente dans le deuxième volume du recueil *Cancioneiro de Músicas Populares*, qui date de 1895, ait été une référence pour Vianna da Motta, bien qu'un détail mélodique qui s'y trouve coïncide avec la version de Vianna da Motta : l'anacrouse de la mesure 9 (correspondant à la mesure 15 de la version de César das Neves) est à la

³⁴³ Cf. Maria José ARTIAGA, « O Fado na composição erudita do final de oitocentos », *Música e História : estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, éd. Manuel Pedro Ferreira et Teresa Cascudo, Lisbonne, CESEM-Edições Colibri, 2017, p. 395.

même hauteur que la première note de la mesure qui suit³⁴⁴, contrairement aux versions de João António Ribas et Victor Hussla où elle est à distance de tierce.

La filiation serait donc la suivante : Victor Hussla aurait extrait le thème du recueil de João António Ribas et Vianna da Motta de l'œuvre *Rapsodia I* de Victor Hussla. Vianna da Motta se serait donc probablement appuyé sur une version qui serait elle-même passée par un travail compositionnel impliquant une création et une inventivité personnelles. Mais Vianna da Motta n'a pas non plus conservé la structure du thème telle que l'utilise Victor Hussla. Si Vianna da Motta défend que la musique « nationaliste » doit être « recré[ée] [...] à la manière dont le peuple lui-même la pratique », n'aurait-il pas dû chercher ses thèmes dans des recueils plutôt que dans l'œuvre d'un compositeur, même si les recueils n'étaient pas absolument fidèles aux pratiques populaires ?

Dans son ouvrage *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Anne-Marie Thiesse affirme :

« Il est vrai que les emprunts à la musique populaire sont discrets et très transposés [dans les musiques nationales du XIX^e siècle] : il y a ainsi adaptation à des instruments totalement étrangers à la tradition populaire (piano, basson, etc.). La seconde moitié du siècle voit l'apogée des « musiques nationales », composées selon les grands genres internationaux, mais avec une coloration propre, gagée sur la référence nationale et ses déclinaisons en matière de culture, d'histoire ou de paysage »³⁴⁵.

En prolongeant l'idée d'Anne-Marie Thiesse, on pourrait considérer que le fait même d'emprunter des thèmes à la musique populaire entraîne leur dénaturation. De ce point de vue, l'emprunt du thème « *Tricana d'aldeia* », qu'il soit ou non transformé lors du processus compositionnel, le détache de fait de ce qui caractérise l'univers populaire. Il ne semble cependant pas que le problème se soit posé en ces termes pour les compositeurs « nationalistes ». Mais même si l'on s'affranchit d'une interprétation littérale des propos de Vianna da Motta, les transformations qu'il fait de ce thème sont importantes. Surtout si on les compare aux transformations opérées sur d'autres thèmes utilisés dans d'autres œuvres « nationalistes ».

Nous avons consulté plus de 670 thèmes, la plupart recensés dans des recueils de chansons populaires³⁴⁶. Parmi les 31 thèmes employés par Vianna da Motta dans ses œuvres « nationalistes », six n'ont pas été identifiés : « *S. João* » de Figueira de la 2^e *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), « *A viuvinha* » de Funchal de la 3^e *Rapsódia Portuguesa* (63.3.), « *Senhor padre cura* » de la 5^e *Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.), « *Canção de Aveiro* » des *Cenas Portuguesas, op. 18 n°2* (94.2.), « *Canção da Beira* » et « *Canção do Douro* » des *Cenas Portuguesas, op. 18 n°3* (94.3.). Hormis pour ces six thèmes, nous avons cherché à identifier les différences mélodiques, rythmiques, harmoniques et structurelles entre les sources et les versions qu'en donne Vianna da Motta. Nous avons listé ces différences dans une série chronologique de tableaux, dont chacun correspond à une œuvre et en recense les thèmes.

³⁴⁴ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 94 (2^e volume).

³⁴⁵ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 183.

³⁴⁶ Les éditions sont listées dans « 4. Recueils de chansons populaires » des sources éditées.

Certains thèmes utilisés par Vianna da Motta ont été trouvés dans plusieurs recueils. Pour notre analyse comparative, nous n'avons conservé que celui qui ressemble le plus au thème tel que Vianna da Motta le présentait dans son œuvre. Dans le cas où un thème était présent dans plusieurs recueils et écrit à l'identique, nous avons opté pour la source la plus probable en nous appuyant sur la fréquence de son utilisation selon les œuvres et les périodes. Ainsi, nous avons fréquemment considéré que le *Cancioneiro de Músicas Populares* comme la source de Vianna da Motta, eu égard à la fréquence à laquelle il l'avait utilisé. Dans les cas où nous n'avons pas identifié les sources de Vianna da Motta, nous avons indiqué les sources publiées postérieurement à la composition des œuvres, comme pour le thème « *Ai que lindos amores que eu tenho* » de la 4^e *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), œuvre qui a vraisemblablement été composée vers 1895 alors que le volume du *Cancioneiro de Músicas Populares* dans lequel le thème figure – le troisième volume – a été publié en 1898. En effet, une partie des thèmes qui s'y trouvent semblent repris de recueils antérieurs (que nous n'avons pas identifiés), ce que tend à confirmer la quasi absence de différence entre les thèmes tels qu'ils figurent dans ces recueils et les versions qu'en donne Vianna da Motta.

Pour établir les différences entre les thèmes tels qu'ils sont présentés dans les sources et les thèmes tels qu'ils sont repris par Vianna da Motta dans ses œuvres, nous avons pris pour référence leur première apparition intégrale. C'est à ces références que renvoie la colonne « Thèmes utilisés ». Dans la colonne « Différences », les sous-colonnes « Ton », « Mélodiques et/ou rythmiques », « Harmoniques » et « Structurelles » identifient les différences entre les sources et l'utilisation qu'en fait Vianna da Motta. Nous n'y avons décrit que les différences utiles à notre propos. Ainsi, nous n'avons présenté aucune différence ne modifiant pas la structure métrique, rythmique, mélodique ou harmonique du thème tel qu'il apparaît dans la source. À titre d'exemple, une différence entre une noire et une croche suivie d'un demi-soupir n'a pas été considérée comme telle pour notre analyse. De la même façon, l'utilisation par Vianna da Motta d'un 6/8 pour un thème présenté par la source en 3/4 n'a pas non plus été considérée comme une différence.

Légende	
Désignation	Source
CMP1 CMP2 CMP3	César das NEVES, <i>Cancioneiro de Músicas Populares [...]</i> , 3 Vol., Porto, Typographia Occidental, 1893-1899. (Les chiffres 1, 2 et 3 correspondent respectivement aux 1 ^{er} , 2 ^e et 3 ^e volumes)
SAS1 SAS2	Anonyme, <i>Cantos populares : 24 Fados para piano</i> , 2 Vol., Lisbonne, Sasseti & C. ^a , [ca. 1872], Cotage S. e C. ^a 973 (1 ^{er} volume) et 974 (2 ^e volume). (Les chiffres 1 et 2 correspondent respectivement aux 1 ^{er} et 2 ^e volumes)
VH	Victor HUSSLA, <i>Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses [...]</i> , Leipzig, C. F. Peters, [s.d.], Cotage V. 1 H.

Terminologie utilisée pour synthétiser les différences	
aucune	Il n'y a objectivement aucune différence significative
une seule	Il n'y a qu'une seule différence significative
quelques-unes	Ces termes, respectivement organisés hiérarchiquement – « quelques-unes » puis « plusieurs » – ne traduisent pas uniquement
plusieurs	la quantité mais aussi l'importance des différences

<i>1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Méloriques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Fado de Coimbra</i> » (mes. 5-20)	SAS1 (p. 10)	non	aucune	aucune	aucune
« <i>Fado Taborda</i> » (mes. 104-111)	SAS1 (p. 8)	non	une seule - mes. 110 : rythme différent	une seule - mes. 105 : iv ^e degré au lieu du V ^e	une seule - suppression des reprises de chaque fragment de quatre mesures
« <i>Fado das salas</i> » (mes. 120-127)	SAS1 (p. 12)	non	aucune	aucune	aucune - hormis la non-utilisation des 16 premières mesures du thème tel qu'il est présenté dans la source
« <i>Fado de Cascais</i> » (mes. 137-148)	SAS2 (p. 8)	oui	quelques-unes - mes. 138 : différence mélodique et rythmique à la dernière croche - mes. 142 : hauteur différente de la dernière croche - mes. 143 : hauteur différente de la deuxième croche - mes. 147-148 : hauteur différente des trois dernières notes du thème	une seule - mes. 146 : ii ^e degré au lieu du V ^e	une seule - suppression de la reprise des quatre premières mesures
« <i>Fado Lisbonense</i> » (mes. 283-298)	SAS1 (p. 7)	oui	plusieurs (car différence métrique) - Vianna da Motta écrit ce thème à 3/4 au lieu de 2/4	aucune	aucune

<i>2^a Rapsódia Portuguesa (63.2.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Méloriques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Manuel, tão lindas moças</i> » (mes. 27-34 ; 65-73)	CMP1 (p. 118)	non	quelques-unes - mes. 33 : hauteur différente de la dernière croche - mes. 35 : hauteur différente du premier temps - mes. 70 : hauteur différente de la première croche - mes. 71 : rythme différent au premier temps - mes. 73 : hauteur différente de la première croche	une seule - mes. 34 : V ^e degré au lieu du I ^{er} sur le dernier temps	quelques-unes - division en deux du thème, qui n'est jamais présenté dans son intégralité - suppression de la reprise de la première partie du thème correspondant aux 8 premières mesures

<i>3^a Rapsódia Portuguesa (63.3.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Mélodiques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>A viúvina</i> » de l'Alentejo (mes. 1-31)	CMP1 (p. 114-115)	oui	<p>quelques-unes</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 4a, 4b, 8 et 12 : note ajoutée sur la troisième partie du premier temps - mes. 5, 9 et 30 : hauteur différente sur la troisième partie du premier temps - mes. 8 : hauteur différente sur la deuxième partie du deuxième temps - mes. 16 : différence mélodique et rythmique au premier temps - mes. 19 : différence mélodique et rythmique au premier temps - mes. 21, 22 et 23 : ajout d'une croche au premier temps - mes. 25 : suppression d'une croche au premier temps - mes. 26 et 27 : hauteur différente sur la troisième partie du premier temps - mes. 29(2^e temps)-31 : hauteurs globalement transposées à la quarte supérieure 	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 5 et 9 : V^e degré au lieu du ii^e - à partir de la mes. 12 : au lieu de faire entendre le passage dans le ton de la tonique, Vianna da Motta le fait entendre dans le ton de la dominante - mes. 16 et 27 : V^e/ii^e degré au lieu du v^e sur le deuxième temps - mes. 22 et 26 : V^e degré au lieu du IV^e - mes. 24 : V^e degré dès le premier temps au lieu du ii^e degré 	<p>aucune</p> <ul style="list-style-type: none"> - hormis la non-utilisation des 5 premières mesures correspondant à une introduction dans la source; hormis l'ajout d'une mesure qui tient au remplacement d'une noire avec un point d'orgue par une blanche pointée à la mes. 20
« <i>A ciranda</i> » (mes. 306-320)	CMP1 (p. 130-131)	oui	<p>aucune</p> <ul style="list-style-type: none"> - à part la hauteur de l'anacrouse et des quatre dernières notes pour l'enchaînement du thème avec les passages précédent et suivant 	<p>une seule</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 307 et 311: I^{er} degré au lieu du V^e 	<p>aucune</p>

<i>4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde (63.4.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Mélodiques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Ai que lindos amores que eu tenho</i> » (mes. 2-9)	CMP3 (p. 48)	oui	<p>une seule</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 9 : différence mélodique et rythmique au premier temps 	<p>aucune</p>	<p>aucune</p>
« <i>Ao menino Deus</i> » (mes. 19-26)	CMP1 (p. 93)	oui	<p>quelques-unes</p> <ul style="list-style-type: none"> - différence de rythme de l'anacrouse - mes. 20 : hauteur différente sur la troisième partie du premier temps ; suppression d'une croche sur la troisième partie du deuxième temps - mes. 22 : hauteur différente sur la troisième partie du premier temps - mes. 24 : hauteurs différentes sur le deuxième temps - mes. 25 : hauteur différente sur la troisième partie du premier temps 	<p>quelques-unes</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 22-23 : V^e/IV^e degré au lieu du I^{er} - mes. 25 : I^{er} degré (au deuxième renversement pour préparer le V^e dans le cadre d'une cadence type) au lieu du V^e sur premier temps 	<p>aucune</p>

5^a Rapsódia Portuguesa, São João (63.5.)

Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Mélobiques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« S. João Baptista » (mes. 23-33)	CMP1 (p. 22)	oui	quelques-unes - mes. 24 : hauteurs différentes sur les trois dernières croches - mes. 28 : hauteur différente sur la dernière croche - mes. 32 : rythme différent	quelques-unes - mes. 23 : V ^e degré au lieu du I ^{er} sur la première croche du deuxième temps - mes. 24 : V ^e degré au lieu du I ^{er} sur le deuxième temps et la dernière croche - mes. 28 : V ^e /IV ^e degré au lieu des I ^{er} et IV ^e sur le troisième temps - mes. 29 : IV ^e degré au lieu du ii ^e	aucune
« S. João » de Estremoz (mes. 48-58)	CMP1 (p. 24)	oui	aucune	quelques-unes - mes. 47 : V ^e degré au lieu du I ^{er} - mes. 55 : V ^e /IV ^e degré au lieu du I ^{er} sur la première croche - mes. 56 : V ^e /ii ^e degré au lieu du I ^{er} - mes. 57 : ii ^e degré au lieu des V ^e et I ^{er} degrés sur les deux premiers temps	aucune
« Dá-me os teus braços » (mes. 138-161)	CMP1 (p. 84)	oui	quelques-unes - mes. 142, 144, 150, 152, 156 et 160 : rythme différent sur les deux derniers temps - mes. 153 : la première note de la mesure, correspondant à la dernière note de la première partie du thème, a une valeur inférieure de moitié à celle qui présentée dans la source (se reporter aux différences structurelles) - mes. 157 : différence mélodique et rythmique sur les deux premiers temps	quelques-unes - mes. 142 et 150 : v ^e degré au lieu du ii ^e - mes. 159 : différences d'harmonies à partir du troisième temps pour l'enchaînement avec le passage suivant	plusieurs - mes. 153 : le fait que Vianna da Motta écrive la moitié de la valeur de la dernière note de la première partie du thème et l'enchaînement avancé avec la deuxième partie génère un décalage qui se traduit par un déplacement des appuis sur les temps en fonction des mesures.
« Moda da Rita » (mes. 225-233)	CMP2 (p. 16)	non	quelques-unes - mes. 226 et 228 : différence mélodique et rythmique au deuxième temps, sur la deuxième moitié du troisième temps et sur la première moitié du quatrième temps - mes. 227 : différence mélodique et rythmique sur les deux premiers temps - mes. 233 : différence rythmique sur le deuxième temps	une seule - mes. 226 et 228 : V ^e degré au lieu du IV ^e sur la deuxième moitié de la mesure	aucune - hormis la non-utilisation des 2 premières mesures correspondant à une introduction dans la source

<i>Dança de roda, op. 15 n°1 (90.1.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Mélodiques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>A rolinha andou</i> » (mes. 9-24)	CMP2 (p. 266-267)	oui	quelques-unes - mes. 11 et 15 : différence mélodique et rythmique sur le deuxième temps - mes. 12, 16 et 20 : différence mélodique sur le deuxième temps	quelques-unes - mes. 10 et 14 : IV ^e degré au lieu du I ^{er} sur le troisième temps - mes. 11 et 15 : I ^{er} degré au lieu du V ^e sur les deux premiers temps - mes. 16 et 20 : V ^e /IV ^e degré au lieu du I ^{er} sur le troisième temps - mes. 21-24 : à partir du troisième temps de la mesure 21, changement des harmonies pour l'enchaînement avec le passage suivant (impliquant des hauteurs différentes pour les six dernières notes)	aucune
« <i>A volta da fogueira</i> » (mes. 24-31)	CMP2 (p. 40)	oui	quelques-unes - mes. 25 : hauteur différente sur le deuxième temps - mes. 31 : différence mélodique et rythmique sur le deuxième temps	aucune	aucune
« <i>Estes moços de agora</i> » (mes. 90-113)	CMP1 (p. 38)	oui	plusieurs - mes. 92 et 96 : hauteur différente sur la deuxième croche - mes. 93 : rythme différent sur le deuxième temps - mes. 97 : différence rythmique des deux dernières notes - mes. 98-99 : hauteurs différentes des deuxième et quatrième croches - mes. 101 : différence rythmique des deux dernières notes et mélodique de la dernière note - mes. 102 : hauteur différente de la dernière croche	aucune	plusieurs - non-utilisation des 8 premières mesures correspondant dans la source à une introduction (dont il s'inspire toutefois dans un passage précédent mais sans lien avec la première apparition du thème) - répétition de la deuxième partie du thème alors que la source ne le fait pas (la source présente un pont inspiré de l'introduction pour revenir au début du thème). Si nous avons pris en compte cette répétition, c'est parce que le pont qui les unit dans la source s'inspire de l'introduction, dont Vianna da Motta s'est servi dans son œuvre bien que sans lien avec la première apparition du thème

<i>Adeus, minha terra, op. 15 n°2 (90.2.)</i>					
Thème utilisé	Source	Différences			
		Ton	Mélodiques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Adeus, minha terra</i> » (mes. 1-8)	CMP2 (p. 211)	oui	quelques-unes - mes. 2 et 4 : hauteur différente sur la dernière croche - mes. 6 : différence mélodique et rythmique sur les deux dernières croches - mes. 7 : hauteur différente sur la dernière croche	quelques-unes - mes. 5 : V ^e /ii ^e degré au lieu du I ^{er} - mes. 6 : ii ^e degré au lieu du V ^e	aucune

<i>Chula do Douro, op. 15 n°3 (90.3.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Mélanges et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Chula de Penafiel</i> » (mes. 1-80)	CMP1 (p. 154-156)	non	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 10-11 (première note) : hauteurs différentes à l'exception de la deuxième croche de la mesure 10 - mes. 15 et 17 : différence mélodique et rythmique sur la deuxième croche - mes. 23 : différence mélodique et rythmique sur la dernière croche - mes. 29, 30, 35 et 36 : hauteur différente sur l'avant-dernière double croche - mes. 38, 39 et 40 : différence mélodique et rythmique entre la fin du premier temps et le début du deuxième - mes. 41 : différence mélodique et rythmique sur la première croche - mes. 52 : hauteur différente sur la première croche - mes. 56 (avec anacrouse) : hauteurs transposées une tierce plus haut ; différence mélodique et rythmique sur la deuxième croche du premier temps et la première croche du deuxième temps 	aucune	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 mesures d'introduction au lieu de 2 - mes. 20 : au lieu du thème, utilisation d'un fragment du motif de l'accompagnement tiré de la mesure 2 pour faire une transition - mes. 27-28 : au lieu du thème, reproduction du motif présenté à la mesure précédente - mes. 31-34 : ajout de 4 mesures qui s'inspirent des 2 mesures précédentes et des 2 mesures suivantes - entre les mes. 36 et 37 : non-utilisation de 2 mesures du thème, similaires aux mesures 9-10 de la source (11-12 de l'œuvre de Vianna da Motta) - mes. 43-50 : ajout de 8 mesures inspirées des 2 mesures précédentes au lieu d'un passage de 20 mesures - mes. 54 (avec anacrouse)-55 : ajout de 2 mesures inspirées des 2 mesures précédentes - mes. 57-59 : ajout de 3 mesures inspirées des 2 mesures précédentes - mes. 60-63 : 4 mesures inspirées des 3 avant-dernières mesures du thème - mes. 63-65 : inspirées des mesures 15-16 - mes. 66-80 : dans ces 15 mesures, Vianna da Motta répète les 15 mesures précédentes (la mélodie étant renforcée par le jeu de tierces et sixtes, l'avant-dernière mesure étant différemment harmonisée)
« <i>Chula Rabella</i> » (mes. 118-125)	CMP2 (p. 146-148)	oui	<p>quelques-unes</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 124 : différence mélodique et rythmique sur le premier temps - mes. 125 : différence rythmique sur le premier temps 	aucune	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - non-utilisation des 42 premières mesures correspondant à une introduction dans la source - mes. 121-122 : ajout de 2 mesures inspirées des 2 mesures précédentes

Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)

Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Mélodiques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Tricana d'aldeia</i> » (mes. 1-20)	VH (mes. 23-53)	oui	<p>quelques-unes</p> <ul style="list-style-type: none"> - suppression de l'anacrouse - mes. 8 : hauteurs différentes - mes. 9, 10, 11 et 15 : rythmes différents sur les deuxième et troisième temps - mes. 12 : rythme différent sur les deux premiers temps - mes. 16 : différence mélodique et rythmique - mes. 17 et 18 (premier temps) : hauteurs différentes 	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 3 : VI^e degré au lieu du i^{er} sur le premier temps - mes. 5 : v^e degré au lieu du ii^e - mes. 6 : VI^e degré au lieu du i^{er} sur le deuxième temps - mes. 9 et 10 : I^{er} degré au lieu du vi^e sur le deuxième temps - mes. 11 : IV^e et I^{er} degrés au lieu du V^e/ii^e aux deuxième et troisième temps - mes. 12 : V^e degré au lieu du ii^e - mes. 13 : v^e degré au lieu du V^e - mes. 14 : V^e/v^e degré au lieu du V^e - mes. 15 : pas d'harmonie au premier temps ; ii^e et V^e/V^e degré (du ton de la tonique) au lieu du V^e/V^e (du ton de la relative majeure) sur les deuxième et troisième temps - mes. 16 : V^e degré (du ton de la tonique) au lieu du V^e (du ton de la relative majeure) - mes. 17 : V^e/iv^e degré au lieu du III^e sur le premier temps ; iv^e degré au lieu du i^{er} degré sur le deuxième temps ; V^e/iv^e degré au lieu du ii^e sur la dernière croche - mes. 18 : iv^e degré au lieu des V^e et i^{er} degrés - mes. 19 : V^e/V^e degré au lieu du ii^e sur les deux premiers temps 	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - entre les mes. 8 et 9 : non-utilisation de 8 mesures ressemblant aux 8 mesures suivantes - entre les mes. 16 et 17 : non-utilisation de 4 mesures correspondant à la reprise des 4 premières mesures - à l'image de ce que font Ribas et Neves dans leurs recueils, Vianna da Motta présente une dernière mesure à la tonique et non pas à la dominante avec point d'orgue
« <i>Ave-Maria</i> » (mes. 175-189)	CMP2 (p. 85)	oui	<p>quelques-unes</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 177 (avec anacrouse) : hauteur différente de l'anacrouse et des 3 premières croches ; différence rythmique sur le dernier temps - mes. 178 : différence mélodique sur le deuxième temps - mes. 179 : différence rythmique - mes. 180 : différence mélodique et rythmique sur le premier temps - mes. 181 : différence rythmique sur les deuxième et troisième temps ; différence mélodique et rythmique sur le quatrième temps - mes. 182 : hauteur différente 	<p>plusieurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 177 : V^e degré sur les deuxième et troisième croches au lieu du V^e/vi^e puis du IV^e(ii^e) - mes. 178 : ii^e degré sur le premier temps au lieu du I^{er} ; V^e degré sur les trois premières parties du deuxième temps et i^{er} degré sur la quatrième partie du deuxième temps, à l'inverse de la source - mes. 179 : ii^e degré sur la dernière croche au lieu du V^e - mes. 182 : V^e/iv^e degré au lieu de I^{er} pour l'enchaînement avec les 7 mesures de la fin ajoutées par Vianna da Motta 	<p>une seule</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 183 (avec anacrouse)-189 : ajout de 7 mesures inspirées des 2 mesures précédentes

<i>Cenas Portuguesas, op. 18 n°1 (94.1.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Méloriques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>Canção do Figueiral</i> » (mes. 1-16)	CMP1 (p. 10)	oui	quelques-unes - mes. 8: suppression d'une note située à l'avant-dernière croche - mes. 10: différence mélodique et rythmique à partir de la deuxième partie du deuxième temps	aucune	plusieurs - entre les mes. 8 et 9 : non-utilisation des 8 mesures inspirées des 8 premières mesures du thème tel qu'il est présenté dans la source - non-utilisation des 4 dernières mesures du thème inspirées des 2 premières
« <i>Ao viático</i> » (mes. 29-44)	CMP2 (p. 145)	oui	aucune	quelques-unes - mes. 30, 31, 38 et 39 : V ^e degré au lieu du IV ^e sur la la première noire - mes. 38 et 39 : V ^e degré au lieu du I ^{er} sur la troisième partie du premier temps - mes. 40 : V ^e degré au lieu du I ^{er} sur la dernière croche - mes. 41 : ii ^e degré au lieu du V ^e sur les noires	aucune

<i>Cenas Portuguesas, op. 18 n°2 (94.2.)</i>					
Thèmes utilisés	Source	Différences			
		Ton	Méloriques et/ou rythmiques	Harmoniques	Formelles
« <i>O Malhão</i> » (mes. 3-34)	CMP1 (p. 166-167)	oui	une seule - mes. 16 et 32 : différence rythmique sur le deuxième temps	aucune	aucune - à part le fait que Vianna da Motta n'utilise pas les 8 premières mesures correspondant à une introduction dans la source

Une analyse comparée extensive des paramètres de la colonne « Différences » permet de constater une évolution dans le temps, allant dans le sens d'un nombre croissant de différences mélodiques et/ou rythmiques, harmoniques et structurelles (la structure étant le paramètre pour lequel Vianna da Motta se permet le moins d'écarts). Le point culminant de cette évolution se trouve dans la *Chula do Douro*, op. 15 n°3 (90.3.) et dans la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), deux œuvres composées en 1905, l'une après l'autre, avant que Vianna da Motta ne revienne en 1908 à des écarts moins importants dans les *Cenas Portuguesas*, op. 18 (94.). Le thème « *Fado Lisbonense* », seul à comporter une différence de structure métrique, est une exception curieuse puisqu'il est utilisé dans la toute première œuvre « nationaliste » de Vianna da Motta – la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – œuvre qui présente globalement le moins d'écart à la source.

Une analyse comparée des tonalités des thèmes entre les recueils et les œuvres de Vianna da Motta nous permet d'affiner notre réflexion et facilite par ailleurs la confrontation des pratiques compositionnelles de Vianna da Motta avec ses idéaux esthétiques sur la musique « nationaliste ». À l'image de l'évolution des différences mélodiques et/ou rythmiques, harmoniques et structurelles, l'analyse de la sous-colonne relative aux différences entre les tonalités nous permet de vérifier qu'au cours du temps, une évolution s'effectue dans le sens d'une présentation des thèmes dans des tonalités autres que celles des sources : à part le thème « *Moda da Rita* » utilisé dans la *5^a Rapsódia Portuguesa*, São João (63.5.) de 1895 et le thème « *Chula de Penafiel* » utilisé dans la *Chula do Douro*, op. 15 n°3 (90.3.) de 1905, ce n'est que dans les trois premiers thèmes de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) de 1891 – « *Fado de Coimbra* », « *Fado Taborda* » et « *Fado das salas* » – que l'on observe une similarité des tonalités entre la source et les thèmes lorsqu'ils sont présentés pour la première fois. Si Vianna da Motta défend que la musique « nationaliste » doit être « recré[ée] [...] à la manière dont le peuple lui-même la pratique », cette observation semble contredire ses principes. À moins que ses principes ne s'appliquent pas aux tonalités, hypothèse peu convaincante si l'on considère que les tonalités des trois premiers thèmes utilisés dans sa toute première œuvre « nationaliste » ont été maintenues et que les tonalités présentées par ces recueils étaient fidèles à la pratique populaire, du moins dans la période initiale de sa vie de compositeur « nationaliste ». À ce sujet, il faut préciser que le « *Fado de Cascais* » de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.), que Vianna da Motta fait entendre en *do* majeur et non en *mi* bémol majeur comme dans la source, n'a peut-être pas été tiré de la source indiquée (le deuxième volume de *Cantos populares : 24 Fados para piano*), d'abord parce que ce thème est le seul des cinq thèmes de la rhapsodie à être tiré du deuxième volume de ce recueil, tous les autres ayant été tirés du premier volume, ensuite parce que dans les deux dernières pages du manuscrit des *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano par José Vianna da Motta*³⁴⁷, que Vianna da Motta a intitulées « Mélodies populaires employées par l'auteur » et dans lesquelles il a écrit les thèmes utilisés dans ses rhapsodies, le « *Fado de Cascais* » est en *do* majeur. Tous les autres thèmes de cette rhapsodie – y compris le « *Fado Lisbonense* » qui n'est

³⁴⁷ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano par José Vianna da Motta*, op. cit., [p. 31-32].

pas travaillé dans son œuvre dans la même tonalité que dans la source – sont écrits dans les mêmes tonalités que dans le premier volume de *Cantos populares : 24 Fados para piano*, ce qui laisse penser que, dans ces pages, Vianna da Motta a écrit les thèmes tels qu'il les a trouvés dans les recueils. En considérant donc que, hormis le « *Fado Lisbonense* », tous les thèmes de sa *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) sont écrits dans les mêmes tonalités que les recueils d'où il les a tirés et en admettant que dans la période initiale de sa vie de compositeur « nationaliste », Vianna da Motta considérait que les tonalités des thèmes des recueils reflétaient fidèlement les pratiques populaires, nous avançons l'hypothèse qu'avec le temps, Vianna da Motta a abandonné la fidélité aux tonalités des recueils. Cela implique une transformation de sa conception de « la couleur locale » et de la recréation de la musique populaire telle que pratiquée par le peuple. Dans le cadre de cette hypothèse, on conclura à une évolution de sa pensée sur la musique « nationaliste », qui aurait eu des conséquences sur sa création musicale. La *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), l'une de ses dernières œuvres « nationalistes » pour piano seul, composée en 1905, illustre bien notre propos. Elle se présente en effet comme le point culminant de cette évolution du rapport aux tonalités. Le thème « *Ave-Maria* » qui apparaît en *fa* majeur dans le *Cancioneiro de Músicas Populares*, est repris en *fa* dièse majeur dans l'œuvre de Vianna da Motta, une tonalité rare, voire totalement absente des recueils de musique populaire portugaise comme le *Cancioneiro de Músicas Populares*. Le choix de cette tonalité pour faire entendre ce thème procède probablement d'une construction culturelle, liée à certaines œuvres de référence du répertoire romantique telles que *Après une Lecture de Dante*, S. 161 ou *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, S. 173 de Liszt, qui y recourt généralement pour exprimer le sentiment religieux. La tonalité de *fa* dièse mineur que Vianna da Motta utilise pour travailler le thème « *Tricana d'aldeia* » renforce notre idée selon laquelle le compositeur aurait abandonné le strict respect des tonalités des recueils, cette tonalité n'étant utilisée que dans une pièce sur 622 du *Cancioneiro de Músicas Populares*, soit 0,2% des thèmes. Il semble que Vianna da Motta ait conçu l'organisation tonale de son œuvre en s'appuyant d'une part sur l'expression du thème à connotation religieuse « *Ave-Maria* » dans la tonalité de *fa* dièse majeur et d'autre part sur l'expression du thème populaire « *Tricana d'aldeia* » dans le ton homonyme, et ce, aussi bien pour croiser les univers populaire et religieux que pour opposer les univers populaire et savant. Dans cette opposition se révèle une contradiction que l'on peut rapporter aux propos de l'historienne Anne-Marie Thiesse selon laquelle l'adaptation de la musique populaire à la musique savante la dénaturerait nécessairement.

Le strict respect de Vianna da Motta pour les tonalités des thèmes des recueils suggère par ailleurs une réflexion sur l'ergonomie pianistique, que permettent de mettre en évidence les quatre premiers thèmes de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.). Notons qu'il n'y a pratiquement aucune différence mélodique ou rythmique entre la source et les versions qu'en donne Vianna da Motta (hormis le « *Fado de Cascais* » qui, comme nous l'avons indiqué, n'a probablement pas été tiré du deuxième volume des *Cantos populares : 24 Fados para piano*). Si l'accompagnement que Vianna da Motta a trouvé pour ces thèmes est le résultat d'un travail de recherche pianistique ayant éventuellement abouti à la meilleure ergonomie possible, Vianna da Motta s'est interdit de proposer

une ergonomie alternative, éventuellement plus adaptée à ces mélodies, en conservant la même tonalité – impliquant la conservation de la même structure mélodique – et la même structure rythmique. À ce titre, notons que la plupart des thèmes des recueils que nous nous sommes procurés ont été écrits pour chant et piano (c'est le cas des trois volumes du *Cancioneiro de Músicas Populares* qui comprennent plus de 600 thèmes), ce qui nous permet d'affirmer qu'ils ont été prioritairement pensés pour les tessitures vocales plutôt que pour le clavier. Même si les sources des quatre premiers thèmes de sa rhapsodie présentent ces thèmes pour piano seul, leurs formules d'accompagnement, musicalement peu significatives, confirment que la recherche pianistique a été considérée comme secondaire par rapport à leur adaptation aux registres vocaux ou aux registres permettant d'éviter autant que possible l'ajout de lignes supplémentaires, ce qui explique d'ailleurs l'ambitus restreint de l'écriture pianistique de chaque main. Enfin, la fidélité aux tonalités des recueils dans les quatre premiers thèmes de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) montre que Vianna da Motta n'a pas cherché à les rendre les plus ergonomiques possibles. Or, sachant que Vianna da Motta utilise les tonalités de ces recueils sans majoriser ni minoriser aucun des thèmes – comme d'ailleurs aucun des thèmes de ses œuvres « nationalistes » –, la probabilité pour que la tonalité utilisée corresponde à la solution la plus ergonomique possible est de 1/12 (où 12 est égal au nombre de tonalités majeures ou mineures), soit 8% environ. Si cette donnée (entre autres) nous permet d'évaluer l'ergonomie d'une œuvre, elle révèle une forte probabilité pour que cette rhapsodie soit peu ergonomique. Dans cette optique, on conclurait que dans la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – et peut-être aussi dans la *2^a Rapsódia Portuguesa* (63.2.)³⁴⁸ – Vianna da Motta a accordé beaucoup d'attention au respect des tonalités des recueils compris comme fidèles à l'univers populaire au détriment d'une recherche pianistique visant la facilité d'exécution.

Cet exposé suscite à son tour une autre réflexion : celle des limitations créatives procédant de l'emprunt de matériaux extérieurs à la musique. En effet, il n'y a pas que le fait d'emprunter la tonalité d'un thème qui limite la création. Tout emprunt de matériau extérieur, comme un thème ou un programme, engendre nécessairement une réduction du champ des possibles. Plus les matériaux extérieurs sont importants en termes de quantité et de spécificité, plus leur emprunt limite la liberté créative. Cette limitation a notamment des répercussions sur l'ergonomie car les matériaux extérieurs ont leurs propres implications sur l'ergonomie (un thème préexistant a ainsi différentes implications sur l'ergonomie selon sa structure mélodico-rythmique et la tonalité dans laquelle il est écrit). Lorsque Vianna da Motta a composé la *Fantasiestück, op. 2* (42.), le travail de ses composantes – telles que la mélodie, l'harmonie, le rythme, etc. – qui, dans cette œuvre, sont intégralement inventées, a pu être mené simultanément avec la recherche d'un confort d'exécution ; on peut même envisager la possibilité que les composantes ont été modulées pour répondre à une exigence de confort pianistique. Lorsque Vianna da Motta a composé la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.), le travail de ses composantes n'a pas pu être corrélé de la même façon avec une manière de les exécuter car les thèmes préexistants imposaient, par leur tonalité et leur structure mélodico-

³⁴⁸ Le premier thème de la *2^a Rapsódia Portuguesa* (63.2.) est travaillé dans la même tonalité que dans la source, ce qui laisse supposer que le deuxième, qui n'a pas été retrouvé, l'est aussi.

rythmique, leur propre ergonomie.

Dans la mesure où la période « nationaliste » de Vianna da Motta se caractérise en grande partie par l'emploi de thèmes populaires préexistants, on peut avancer que ce sont les œuvres composées durant cette période qui sont les moins ergonomiques. Dans la première phase créative (œuvres 1. à 39.) et dans la deuxième (œuvres 40. à 62.), on trouve également des œuvres qui recourent à des matériaux extérieurs. Dans la première phase créative, la *Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34 (21.)* est inspirée des thèmes d'un opéra et les *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43 (30.)* sont écrites sur le thème « *Hymno de D. Luiz I* »³⁴⁹. Cependant, ces œuvres sont des exceptions au regard de l'ensemble des œuvres de cette phase créative. Dans la deuxième phase créative, de nombreux *Lieder* ont été écrits sur des poèmes préexistants mais les implications d'un texte sur l'écriture d'un instrument sont moins importantes. Pour conclure, c'est dans les œuvres dont la composition est conditionnée par des matériaux extérieurs que l'on perçoit le mieux la capacité d'adaptation du compositeur et les limites du pianiste, ce qui revient à dire que c'est dans ses œuvres de la période « nationaliste » que l'on perçoit le mieux la spécificité pianistique de la création artistique de Vianna da Motta. Cette idée justifie à elle seule la pertinence de consacrer une partie entière de ce travail de recherche aux œuvres de la période « nationaliste » de Vianna da Motta.

Enfin, il faut souligner que les indications d'expression associées par Vianna da Motta à certains thèmes révèlent soit le respect fidèle des thèmes populaires tels que les recueils les retranscrivent, soit, au contraire, une transformation de leur signification musicale. Au début de la pièce *Adeus, minha terra, op. 15 n°2 (90.2.)*, entièrement construite autour du thème populaire éponyme – « *Adeus, minha terra* » (en français « Adieu, ma terre ») –, l'indication « *com a expressão singela e soavemente melancolica da saudade portuguesa* » (« avec l'expression simple et naïve, doucement mélancolique de la « *saudade* » portugaise ») résume l'état d'esprit du Portugais qui quitte sa terre. D'après César das Neves, « cette musique est populaire en bord de mer, d'Estarreja à Ovar, et dans la région du Minho où elle porte des noms différents selon le texte qu'on lui associe »³⁵⁰. L'univers esthétique que Vianna da Motta a cherché à évoquer par cette indication d'expression musicale révèle qu'il s'est inspiré de la version du texte du recueil de César das Neves, dont le premier vers résume l'essentiel de l'univers psychologique décrit :

Original ³⁵¹	Traduction
<i>Adeus, minha terra, adeus ; Adeus, meu pae, minha mãe, Que eu vou para terra alheia, Peça a Deus que me dê bem.</i>	<i>Adieu, ma terre, adieu ; Adieu, mon père, ma mère, Car je vais dans une terre étrangère, Demandez à Dieu de me protéger.</i>

³⁴⁹ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 166-167 (2^e volume).

³⁵⁰ « Esta musica é vulgar na beira-mar, nas praias desde Estarreja a Ovar, e no Minho, onde tem diferentes denominações conforme a letra que lhe addicionam. », *Idem*, p. 211 (2^e volume).

³⁵¹ *Ibidem*.

Lorsque Vianna da Motta présente le thème « *Ave Maria* » à partir de la mesure 175 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.), il indique « *com a expressão de paz e humildade* » (« *avec l'expression de paix et d'humilité* »). Or, le lieutenant-colonel Henrique das Neves, qui a collecté cette mélodie dans l'île de São Miguel (dans l'archipel des Açores) et l'a publiée dans le deuxième volume du *Cancioneiro de Músicas Populares* d'où Vianna da Motta l'a vraisemblablement tirée, décrit une expérience auditive en contradiction manifeste avec cette esthétique. Selon lui, les habitants de São Miguel chantaient ce thème pour implorer la miséricorde divine lorsque des fléaux s'abattaient sur l'île. Il y a vu :

« L'angoisse qui supplie, la plainte affligeante de ceux qui implorent la miséricorde, de ceux qui prient pour qu'on les sauve. Il ne faut pas l'interpréter comme [une] tendre et douce prière mais comme le cri des enfants d'Ève qui gémissent et pleurent dans une vallée de larmes, comme le cri adressé à l'avocate des pécheurs »³⁵².

Nous n'avons trouvé que ces deux exemples, insuffisants pour avancer d'autres hypothèses. Ils nous permettent néanmoins de confirmer l'idée déjà exposée selon laquelle la conception qu'avait Vianna da Motta du traitement thématique et de la fidélité aux pratiques populaires a beaucoup évolué au fil du temps.

1.2. « Couleur locale »

1.2.1. Univers musical du *fado*

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, Vianna da Motta a composé ses deux seules œuvres évoquant le *fado* : la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – qui s'inspire de cinq mélodies de *fado* préexistantes – et le *Fado* (77.) pour piano et voix – écrit sur le poème « *Aroma e Ave* » du recueil *Campo de flores* de João de Deus. De nombreux compositeurs portugais du XIX^e siècle ont composé des œuvres pour piano ou musique de chambre qui évoquent ce genre. Dans ce chapitre, nous excluons de notre analyse les *fados* composés après 1900, même ceux de compositeurs nés au XIX^e siècle tels que Ruy Coelho (1896-1986) ou José Gomes Ferreira (1900-1985), du fait de la date de composition des *fados* de Vianna da Motta. Nous excluons également les compositeurs dont la production de *fados* est marginale, tels que Francisco Bahia, auteur du *fado A Briza* et du *Fadinho Liro* pour piano ; Militão José de Sousa Coelho, compositeur du *Fado Ballada, op. 1* pour piano ; Francisco Alves Rente, compositeur du *Fado da Política* pour piano ; et même Alfredo Keil, compositeur du *Fado, op. 75* pour piano. À quelques exceptions près, ces œuvres relèvent davantage de l'arrangement que d'un véritable travail compositionnel. Il est en outre peu probable que des œuvres marginales aient influencé Vianna da Motta.

³⁵² « notei n'ella [...] a angustia que implora, o grito afflictivo de quem supplica misericórdia, de quem roga que o salvem. Não será verdadeira interpretação [uma] suave e doce oração, será antes um brado dos filhos de Eva, que gemem e choram n'este valle de lagrimas, enviado á sua advogada. », *Idem*, p. 85 (2^e volume).

Nous excluons enfin les transcriptions de *fados* qui ont été faites dans la perspective non pas de la composition à proprement parler mais de la collecte et de l'harmonisation, telles que les transcriptions de *fados* du nord du Portugal comme le « *Fado Atroador* » ou le « *Fado Rigoroso* » réalisées par João António Ribas et éditées dans l'*Album de musicas nacionaes portuguesas*³⁵³ ou les transcriptions de plus de quarante *fados* réalisées par César das Neves et publiées dans les trois volumes du *Cancioneiro de Músicas Populares*³⁵⁴. Si nous prenons l'exemple du recueil *Cantos populares : 12 fados para piano* du compositeur, chanteur et guitariste Reynaldo Varella, réédité vers 1900 par la maison Eduardo da Fonseca³⁵⁵ ou les deux volumes du recueil de *Cantos populares : 24 fados para piano*³⁵⁶, publiés vers 1872 par la maison Sasseti & C.^a, nous constatons qu'il n'y a pas de recherche compositionnelle au-delà de l'harmonisation de mélodies et ce, par des formules d'accompagnement courantes telles que des basses d'Alberti, des séquences de basses et accords (ou accords battus). Si, nous partageons l'affirmation de Rui Vieira Nery selon laquelle « les responsables musicaux de l'édition [de ces recueils] cherchent manifestement à donner [au piano] une écriture imitative de l'exécution guitaristique, avec des accords parfaits brisés en arpèges ou en basses d'Alberti attribués à la main gauche comme si elle cherchait à assumer le rôle de la guitare, en même temps que la mélodie chantée est confiée à la main droite »³⁵⁷, et l'analyse par Maria José Artiaga de l'écriture utilisée par Victor Hussla pour l'accompagnement des *fados* empruntés dans sa *Rapsodia II*³⁵⁸, nous verrons dans le développement consacré à l'imitation de la guitare au piano que certains compositeurs vont mener encore plus loin cette recherche.

Nous nous intéresserons pour l'essentiel aux *fados* d'Alexandre Rey Colaço, compositeur qui a marqué l'histoire de la composition de *fados* pour piano au XIX^e siècle et qui est susceptible non seulement d'avoir fait évoluer l'écriture de ce genre mais d'avoir influencé d'autres compositeurs. Les analyses de *Um Fado* et de sa transcription par l'auteur pour chant et piano, ou des *Fado N.º 3 (Hylário)*, *5.º Fado (Pintasilgo)*, *Fado N.º 6*, *Fado N.º 7*, *Fado N.º 8* et *Fado N.º 9 (Choradinho)*, révèlent qu'Alexandre Rey Colaço cherche à évoquer l'univers musical du *fado* par différents moyens tels que certaines conduites mélodico-harmoniques ou l'usage récurrent de certaines figures mélodiques. L'exemple le plus frappant est celui du motif de quatre notes rapides, généralement de triplets de doubles ou de triples croches en broderie, suivis d'une note en levée, formant une désinence comme laissée en suspens. Dans son *4.º Fado (Corrido)*, ce motif devient le matériel

³⁵³ João António RIBAS, *Album de musicas nacionaes portuguesas : constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho [...]*, op. cit., Cotage 158 et 162. L'exemplaire que nous avons consulté comporte manifestement une erreur, le cotage 152 étant indiqué en pied de page alors que la couverture porte le cotage 162.

³⁵⁴ César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit..

³⁵⁵ Reynaldo VARELLA, *Cantos populares : 12 fados para piano*, Porto, Eduardo da Fonseca, [ca. 1900].

³⁵⁶ Anonyme, *Cantos populares : 24 fados para piano*, 2 Vol., Lisbonne, Sasseti & C.^a, [ca. 1872], Cotage S. e C.^a 973 (1^{er} volume) et 974 (2^e volume).

³⁵⁷ « os responsáveis musicais pela edição [destas recolhas] procuram fazer dar [ao piano] uma escrita manifestamente imitativa da execução guitarrística, com os acordes fundamentais desenhados em harpejos ou em baixos de Alberti e atribuídos à mão esquerda, como se esta procurasse desempenhar a função da guitarra, enquanto a melodia cantada é confiada à mão direita. », Rui VIEIRA NERY, *Para uma História do Fado*, éd. revue et augmentée, Lisbonne, Público Comunicação Social - Corda Seca, 2004, p. 99.

³⁵⁸ Maria José ARTIAGA, « O Fado na composição erudita do final de oitocentos », op. cit., p. 394.

compositionnel central de l'œuvre.

Exemple n°100 : 4.º Fado (Corrido) de Rey Colaço, extrait des mes. 1-4³⁵⁹.

Ce motif répété de façon obstinée est également utilisé comme formule d'accompagnement, par exemple dans le *Secondo* de *Um Fado* pour piano à quatre mains, pièce composée dans la deuxième décennie du XX^e siècle.

Exemple n°101 : *Um Fado* pour piano à quatre mains de Rey Colaço, extrait des mes. 8-11 (*Secondo*)³⁶⁰.

Dans la mélodie du *Fado N.º 8*, le même motif présente une légère variante. Il comporte deux notes en appoggiature et deux doubles croches, toujours en désinence sur un *diminuendo* finissant sur la partie faible du temps, qui se transforment par la suite en quatre triples croches.

Exemple n°102 : *Fado N.º 8* de Rey Colaço, mes. 1-3³⁶¹.

Exemple n°103 : *Fado N.º 8* de Rey Colaço, mes. 56-58³⁶².

³⁵⁹ Alexandre REY COLAÇO, *Fados para Piano*, [s.l.], Propriété de l'Auteur, [s.d.].

³⁶⁰ Alexandre REY COLAÇO, *Para meus netos : Peças populares portuguesas. Piano a 4 mãos*, [s.l.n.d.].

³⁶¹ Alexandre REY COLAÇO, *Fado n.º 8 [...]*, Lisbonne, Sasseti & C.^a, [s.d.], Cotage 165.

³⁶² *Ibidem*.

Cette écriture pourrait être comparée à celle de la section de la *Rapsodia II* du cycle *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugezes* du compositeur russe Victor Hussla.



Exemple n°104 : *Rapsodia II* de Victor Hussla, mes. 56-58³⁶³.

Mais dans ce dernier exemple, l'écriture de ce motif en anacrouse lui confère une autre fonction et donc une autre signification – comme le mettent en évidence le début de la section en anacrouse et le fait que la ligne d'expression *legato* se prolonge jusqu'à la première note de la mesure suivant l'anacrouse. La comparaison avec cet exemple permet de saisir la signification musicale que lui donne Rey Colaço. Dans ses *fados*, ce motif n'est jamais en anacrouse – qui correspondrait à un début de phrase mélodique – mais en fin de phrase ou de courbe mélodique.

Il apparaît également sur le temps fort, ce qui suggère un appui sur la première note dont la fonction est dès lors de faire ressortir la désinence expressive de la fin du motif. Ceci expliquerait par ailleurs l'accentuation de la première note du motif dans le *Secondo* de *Um Fado* pour piano à quatre mains (cf. l'exemple n°101) ou les *diminuendo* de la mesure 20 du *Fado N.º 3 (Hylário)* et de la mesure 1 du *Fado N.º 8*), qui lui permettent de préciser son intention musicale³⁶⁴.



Exemple n°105 : *Fado N.º 3 (Hylário)* de Rey Colaço, mes. 20³⁶⁵.

L'idée d'appui et de désinence en *diminuendo* est explicite dès les premières mesures du *Fado N.º 6*³⁶⁶ lorsqu'à la fin des mesures 2 et 4, sur le motif mélodique *legato* de quatre doubles croches écrit sur la partie faible du dernier temps, le compositeur précise l'appui sur la première note et une désinence sur les trois dernières notes en indiquant respectivement les signes *marcato* et *diminuendo*.

³⁶³ Victor HUSSLA, *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugezes [...]*, op. cit., Cotage V. 2 H.

³⁶⁴ Dans ce *Fado n.º 3 (Hylário)*, on trouve également ce motif à la mesure 81 mais sans *diminuendo*. De même pour les mesures 32 et 41 du *Fado N.º 9 (Choradinho)* et pour les mesures 10, 14 et 22 du *Fado* en la mineur (Alexandre REY COLAÇO, *Fado*, [s.l.n.d.]).

³⁶⁵ Alexandre REY COLAÇO, *Fados para Piano*, op. cit..

³⁶⁶ Ce passage est repris à chaque présentation du thème, des mesures 9 à 12, 51 à 54, 59 à 62, 101 à 104 et 109 à 112.



Exemple n°106 : *Fado N.º 6* de Rey Colaço, mes. 1-4.

L'emploi récurrent que Rey Colaço fait de ce motif laisse penser qu'il le considérait comme connotant fortement le genre du *fado*.

À ce stade de la réflexion, une précision s'impose, dans la mesure où ce motif est également associé à la musique espagnole en général et au *flamenco* en particulier. Nombreux sont les compositeurs espagnols à l'avoir utilisé : Isaac Albéniz dans « *Granada* », « *Sevilla* », « *Cádiz* » ou « *Aragón* » de la *Suite Española*, op. 47 ou les pièces « *Evocación* » et « *Rondeña* » respectivement du premier et du deuxième cahier de la suite *Iberia* ; Manuel de Falla dans la *Serenata Andaluza* ou dans « *Aragonesa* » et « *Montañesa* » des *Piezas Españolas* ; Enrique Granados dans « *Los requiebros* » de la suite *Goyescas*. Mais de nombreux compositeurs étrangers l'ont également utilisé : le compositeur français Édouard Lalo dans le deuxième mouvement de sa *Symphonie espagnole*, op. 21 pour violon et orchestre ; le compositeur russe Mily Balakirev dans la *Mélodie espagnole* pour piano et à quelques reprises dans l'*Ouverture pour orchestre sur un thème martial espagnol*, op. 6 ; la compositrice française Cécile Chaminade dans sa *Sérénade espagnole* (*Chanson Espagnole*), op. 150 pour piano, etc. Or, dans son ouvrage *Para uma História do Fado*, Rui Vieira Nery montre que le *fado* a davantage subi l'influence des danses chantées afro-brésiliennes, du *lundum* et des *modinhas* portugaises³⁶⁷ que de la musique hispanique. Certains éléments sont fortuitement transversaux à différents genres musicaux, genres poétiques ou danses traditionnelles, indépendamment de leur origine. À titre d'exemple, la percussion des talons sur le sol du *fado* tel qu'il était pratiqué dans les années 1840, d'après la description qu'en fait Camilo de Castelo Branco dans son roman *Eusébio Macário*³⁶⁸, existe également dans le *flamenco*. Il faut par ailleurs noter que Rey Colaço s'est intéressé à la culture espagnole, ce qu'expliqueraient son ascendance espagnole et ses études musicales à Madrid, et ce que mettent en évidences les compositions *Duas Danças Populares Espanholas* ou *Cante Flamenco* (morceaux dans le genre andalou). Dans la pièce *Malagueñas* du *Cante Flamenco*, il utilise à plusieurs reprises le motif de quatre notes que nous étudions, mais avec une différence substantielle qui révèle qu'il lui conférait une expression différente selon qu'il était associé au *fado* ou au *flamenco* : plutôt que de terminer le motif en levée comme dans les *fados*, il le conclue systématiquement sur le temps, ce qui implique par ailleurs qu'il commence en levée.

³⁶⁷ Rui VIEIRA NERY, *Para uma História do Fado*, op. cit., p. 18-35.

³⁶⁸ « sapateado do bater dos calcanhares no chão », *Idem*, p. 47-49.

Exemple n°107 : *Malagueñas* de Rey Colaço, mes. 10-12.

Exemple n°108 : *Malagueñas* de Rey Colaço, mes. 33.

Il est notable que dans la *Cantiga d'amor, op. 9 n°1* (70.1.), Vianna da Motta utilise le motif de Rey Colaço tel qu'il le travaille dans ses *fados* : avec l'accent sur un temps fort et la conduite de la ligne mélodique vers une partie faible de temps. En revanche, contrairement à Rey Colaço, il ne le laisse pas en suspens mais le conduit vers une note tenue comme dans l'exemple suivant :

Exemple n°109 : *Cantiga d'amor, op. 9 n°1* (70.1.), mes. 7³⁶⁹.

Mais dans ses œuvres évocatrices de l'univers musical du *fado*, Vianna da Motta ne semble pas recourir à des dessins mélodiques aussi précis et saillants que ceux qu'utilise Rey Colaço, du moins de façon aussi récurrente. Cela s'explique d'abord par le fait que Vianna da Motta n'a pas composé beaucoup d'œuvres évoquant le *fado*, ensuite par le fait que sa *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) emploie des thèmes de *fado* préexistants que Vianna da Motta emploie tels quels, les enrichissant par l'harmonie et les motifs d'accompagnement mais ne se permettant pas de les travailler de l'intérieur. Le *Fado* (77.) comporte vraisemblablement une mélodie inventée puisqu'il est écrit sur un poème. Vianna da Motta aurait donc pu intégrer le motif que Rey Colaço utilise (ou d'autres connotant le genre), le recours au mélisme permettant d'utiliser ces motifs sur n'importe quel texte.

³⁶⁹ Ce motif est repris aux mesures 15, 123 et 131.

Vianna da Motta utilise cependant un autre élément connoté : une formule rythmique en *ostinato* constituée d'une croche pointée (ou croche et quart de soupir), d'une double croche et de deux croches dans sa *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) – à l'image, d'ailleurs, de ce que Rey Colaço fait dans son *Fado N.º 6* (cf. exemple n°106) et dans son *Um Fado* pour piano à quatre mains (cf. exemple n°101) – lorsqu'il enrichit par l'accompagnement les thèmes « *Fado Taborda* » (des mesures 104 à 119, 150 à 165 et 207 à 222) et « *Fado das salas* » (des mesures 120 à 135, 166 à 172 et 226 à 241). Ci-dessous, la première occurrence de chacun de ces deux thèmes :



Exemple n°110 : *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) , mes. 104-107.



Exemple n°111 : *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) , mes. 120-123.

De la même façon que le motif de quatre notes utilisé par Rey Colaço dans ses *fados* pouvait être confondu avec son équivalent dans le *flamenco*, la formule d'accompagnement exposée ci-dessus peut être confondue avec son équivalent dans la *habanera* d'origine afro-cubaine³⁷⁰. Divers recueils de *fados* du XIX^e siècle utilisent cette formule rythmique comme accompagnement mais les indications de mouvement suggèrent des influences différentes. Dans l'*Album de musicas nacionaes portuguezas* de João António Ribas, le « *Fado Atrador* (de Coimbra) » et le « *Fado Rigorozo* (de Figueira da Foz) » sont accompagnés par cette formule rythmique avec l'indication « *Tempo de Landum* »³⁷¹ révélant ainsi l'influence du *lundum*. Dans les *Cantos populares : 12 fados para piano* de Reynaldo Varella et dans le premier volume des *Cantos populares : 24 fados para piano*, le même « *Fado Atrador* » est également accompagné par cette formule rythmique³⁷²,

³⁷⁰ Cf. Roland de CANDÉ, *A Música : linguagem, estrutura, instrumentos*, Lisbonne, Edições 70, 1989 (coll. « Arte & Comunicação »), p. 117.

³⁷¹ João António RIBAS, *Album de musicas nacionaes portuguezas : constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho [...]*, op. cit., Cotage 158 et 162.

³⁷² Reynaldo VARELLA, *Cantos populares : 12 fados para piano*, op. cit., p. 6 ; Anonyme, *Cantos populares : 24 fados para piano*, op. cit., Cotage S. e C.^a 973, p. 13 (1^{er} volume). 1900 est la date de la troisième édition du recueil de Reynaldo Varella.

de même que le « *Fado Carmona* » du deuxième volume des *Cantos populares : 24 fados para piano*³⁷³. Dans ces recueils, ces *fados* comportent l'indication « Movimento de Tango », ce qui met en évidence l'influence de la culture hispanique, même s'il s'agit d'une zone géographique qui ne correspond pas à l'origine de la *habanera*. Indépendamment de l'origine de cette influence, la fréquence de l'usage de cette formule rythmique dans l'accompagnement des *fados* révèle qu'elle peut être considérée comme un élément approprié par le genre musical et par conséquent susceptible de l'évoquer.

Pour autant, le fait que le « *Fado Atroador* » soit accompagné de la formule rythmique de la *habanera*, aussi bien dans le recueil de João António Ribas que dans ceux de Reynaldo Varella et de la maison Sasseti & C.^a, ne signifie pas que certaines formules d'accompagnement soient systématiquement associées à certains *fados*. En effet, la similitude de l'accompagnement dans les différentes éditions peut s'expliquer par les procédures de reproductions et de réimpressions d'une édition à l'autre ou d'un éditeur à l'autre. Une analyse comparée des versions de différents *fados* du recueil de Reynaldo Varella publié vers 1900 par la maison d'édition Eduardo da Fonseca et des deux volumes du recueil *Cantos populares : 24 fados para piano* publié vers 1872 par la maison d'édition Sasseti & C.^a – tels que le « *Fado Rigoroso da Figueira da Foz* », le « *Fado Choradinho* », le « *Fado Lisbonense* », le « *Fado Atroador* » ou encore le « *Fado Corrido* » – permet de constater qu'il s'agit de reproductions malgré quelques différences marginales. Reynaldo Varella a vraisemblablement élaboré son recueil à partir de l'édition des *Cantos populares : 24 fados para piano* de la maison d'édition Sasseti & C.^a. Ce n'est pas le cas pour le « *Fado das salas* » que Vianna da Motta fait entendre dans sa *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) avec un accompagnement de *habanera* alors qu'il est accompagné de simples croches par Reynaldo Varella³⁷⁴ et d'une basse d'Alberti par César das Neves³⁷⁵. De même pour le « *Fado Lisbonense* » que Vianna da Motta fait entendre presque sans accompagnement, avec seulement quelques ponctuations harmoniques, alors que Reynaldo Varella et César das Neves proposent tous les deux des accompagnements respectivement constitués de croches et de noires³⁷⁶. Même si le « *Fado Taborda* » est accompagné par la formule rythmique de la *habanera* dans le recueil qui lui a probablement servi de source (le premier volume de *Cantos populares : 24 fados para piano*³⁷⁷), on peut considérer que l'emploi de cette formule par Vianna da Motta pour accompagner ce thème aussi bien que le thème « *Fado das salas* » dans sa *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) est un choix compositionnel et non pas la simple reprise de l'accompagnement préexistant qui leur était associé. Ce choix compositionnel révèle que Vianna da Motta considérait la formule rythmique de la *habanera* comme constitutif du genre du *fado*. À l'exclusion de l'emploi de mélodies de *fado*

³⁷³ Anonyme, *Cantos populares : 24 fados para piano*, op. cit., Cotage S. e C.^a 974, p. 10 (2^e volume).

³⁷⁴ Cf. Reynaldo VARELLA, *Cantos populares : 12 fados para piano*, op. cit., p. 3.

³⁷⁵ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 30-31 (1^{er} volume).

³⁷⁶ Cf. Reynaldo VARELLA, *Cantos populares : 12 fados para piano*, op. cit., p. 2 ; César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 266-267 (1^{er} volume). Les versions de Reynaldo Varella et César das Neves sont assez semblables. Au delà du fait qu'ils utilisent des tonalités différentes – *do* majeur et *la* majeur respectivement – la principale différence tient au fait que le thème de *fado* de César das Neves est écrit en augmentation par rapport à la version qu'en donne Reynaldo Varella.

³⁷⁷ Anonyme, *Cantos populares : 24 fados para piano*, op. cit., Cotage S. e C.^a 973, p. 8 (1^{er} volume).

préexistantes et de la formule rythmique de la *habanera* qui font explicitement référence au genre, Vianna da Motta ne recourt pas à l'emploi d'éléments connotés au *fado* pour exprimer cet univers musical dans les œuvres qui s'en inspirent. Comme nous le verrons plus loin, l'évocation de la guitare, en tant qu'élément connotant le genre de façon non-explicite, participe de l'évocation du *fado* et plus généralement de l'univers culturel portugais. On pourrait s'attendre à ce que l'écriture pianistique des *fados* composés par les romantiques du XIX^e siècle cherche à imiter la guitare pour évoquer l'univers musical du genre même si, il faut le préciser, le *lundum* et les *modinhas* que l'on peut considérer comme des ancêtres du *fado* étaient aussi accompagnés par le clavecin ou le pianoforte³⁷⁸ et que le *fado* lui-même était parfois accompagné au piano comme le montrent les divers recueils de chansons populaires que nous avons mentionnés.

1.2.2. Évocation d'instruments de musique

Dans son ouvrage *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, Didier Francfort affirme que « c'est dans l'instrumentation que l'apport du folklore est le plus perceptible et le plus explicite »³⁷⁹. Il montre ainsi qu'« après *Carmen*, il est difficile de penser musicalement l'Espagne sans castagnettes »³⁸⁰. Néanmoins, l'instrumentation n'est pas la seule référence musicale susceptible d'évoquer des espaces géographiques. En effet, « une pièce musicale peut évoquer la marche sans tambour ni trompette, simplement par un rythme binaire, marqué régulièrement »³⁸¹. Les *Rhapsodies hongroises*, S. 244 de Liszt, par exemple, « intègr[ent] des éléments de l'improvisation traditionnelle, des rythmes et des façons d'ornementer spécifiques » et « jou[ent] sur des effets de sonorité cherchant à évoquer les couleurs de certains instruments régionaux – le cymbalum en particulier »³⁸² selon Pierre-Antoine Huré et Christophe Hardy. La couleur de cet instrument est explorée au piano par les « notes répétées dans l'aigu, [qui] évoquent naturellement les vibrations du cymbalum »³⁸³ selon Vladimir Jankélévitch. L'écriture pianistique permet de surmonter les contraintes physiques et acoustiques du piano pour évoquer des instruments aux timbres et aux sonorités éloignées. Dans ses œuvres « nationalistes », Vianna da Motta y recourt pour évoquer la guitare, la cloche ou d'autres instruments à percussions.

La guitare

Dans les variations mélodiques du thème « *Fado de Coimbra* » des 79 premières mesures de la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), la formule d'accompagnement que Vianna da Motta écrit pour la main gauche semble davantage guitaristique que pianistique : elle est constituée d'un faible nombre

³⁷⁸ Cf. Rui VIEIRA NERY, *Para uma História do Fado*, op. cit., p. 96.

³⁷⁹ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 222.

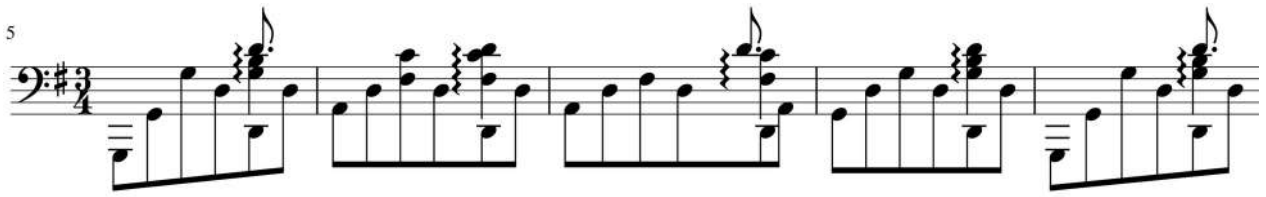
³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Idem*, p. 98.

³⁸² Pierre-Antoine HURÉ et Christophe HARDY, *Franz Liszt*, Paris, Fayard, 2003, p. 68.

³⁸³ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Liszt et la Rhapsodie : essai sur la virtuosité*, op. cit., p. 94.

de notes, énoncées dans la nuance *piano*, dans un *ambitus* large allant des graves aux médiums avec des accords arpégés sur le troisième temps de chaque mesure (parfois joués à la main droite ou à l'aide de celle-ci) mais aussi sur les premiers temps des mesures 38 à 70.



Exemple n°112 : 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), mes. 5-9.



Exemple n°113 : 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), mes. 40-43.

C'est surtout le faible nombre de notes compris dans un *ambitus* large qui confère à cette écriture un caractère guitaristique. De tels intervalles impliquent en effet des déplacements plus importants au piano qu'à la guitare, dont la proximité des cordes permet la réalisation de grands intervalles sans déplacement de la main gauche. Enfin, l'indication de caractère « *quasi chitarra* » révèle que Vianna da Motta a voulu exprimer l'univers musical du *fado* traditionnel dans lequel le chant (recourant à l'art de l'« *estilar* »³⁸⁴) est accompagné à la guitare, « identitaire » du *fado* à partir des années 1840³⁸⁵. Corroborant cette idée, les variations mélodiques sur le thème « *Fado de Coimbra* » semblent renvoyer à l'improvisation en tant que pratique courante de la culture musicale populaire qui, compte tenu du contexte dans lequel elles s'insèrent, peuvent être comprises comme un élément « nationaliste » portugais.

Dans le *Fado* (77.) pour piano et voix dédié par Vianna da Motta à l'« Academia de Coimbra », la main gauche imite une guitare dont l'écriture prend la forme d'un *ostinato* de doubles croches ; la main droite imite une deuxième guitare qui alterne entre les rôles d'accompagnement – par des accords arpégés – et de contre-chant³⁸⁶.



Exemple n°114 : *Fado* (77.), mes. 1-4.

³⁸⁴ « Estilar » est un terme utilisé dans le *fado* pour désigner la capacité du chanteur à inventer des variations mélodiques. Cf. Rui VIEIRA NERY, *Para uma História do Fado*, op. cit., p. 33.

³⁸⁵ *Idem*, p. 99.

³⁸⁶ Cf. mes. 25-33.



Exemple n°115 : *Fado* (77.), mes. 9-12.

Vianna da Motta a vraisemblablement cherché à reproduire la formation de *fado* composée d'une voix accompagnée d'une *viola*³⁸⁷ (ici la main gauche du pianiste) et d'une *guitarra portuguesa* (ici la main droite du pianiste). Il reprend par ailleurs la distribution des rôles traditionnelle du genre, dans laquelle la *guitarra portuguesa* est régulièrement exploitée comme soliste dans les sections instrumentales sans voix. Ainsi, Vianna da Motta recourt non seulement à la *habanera* qui évoque explicitement l'univers musical du *fado* mais aussi à la guitare qui l'évoque implicitement.

Dans ses œuvres, Alexandre Rey Colaço n'évoque pas le *fado* uniquement par l'emploi d'éléments connotant explicitement le genre. Bien que dans une moindre mesure, les premières mesures de *Um fado de Coimbra* pour piano et chant et le passage commençant à la mesure 22 du 4.^o *Fado (Corrido)*³⁸⁸ font aussi référence à la guitare :

Adagio languido e molto espressivo

Vou - me des-pe-dir do ri - o, das pe - dri - nhas de la -

Exemple n°116 : *Um fado de Coimbra* de Rey Colaço, mes. 1-5³⁸⁹.

Exemple n°117 : 4.^o *Fado (Corrido)* de Rey Colaço, extrait des mes. 22-26³⁹⁰.

³⁸⁷ Dans le milieu musical du *fado*, la guitare classique est connue sous le nom de *viola*.

³⁸⁸ Ce passage est en partie repris à partir de la mesure 63.

³⁸⁹ Alexandre REY COLAÇO, *Um fado de Coimbra : para canto e piano [...]*, 2^e édition, Leipzig, C.G. Röder, [189-].

³⁹⁰ Alexandre REY COLAÇO, *Fados para Piano, op. cit.*

Dans ces deux exemples, la formule de l'accompagnement constituée d'une basse suivie d'accords arpégés suggère les jeux de pincement et d'*arpeggio* des cordes d'une ou de deux guitares se répartissant les rôles de basse et de remplissage harmonique, comme dans la pièce *Zur Gitarre, op. 97* du compositeur allemand Ferdinand Hiller qui est entièrement construite sur cette formule³⁹¹. Dans le 4.^o *Fado (Corrido)*, les notes en croches prolongées au-delà des accords arpégés suggèrent par ailleurs la recherche d'un jeu de résonances qui, à la guitare, est réalisé par l'étouffement de certaines cordes par la main droite. Au regard du contexte dans lequel il s'inscrit, ce type d'écriture, même simple, suffit pour évoquer l'instrument. Ainsi, des mesures 90 à 94 de la 1^o *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), bien que Vianna da Motta n'utilise que des noires arpégées en *staccato*, le fait que ce passage s'inscrive dans le prolongement de la section A, dans laquelle la formule de l'accompagnement imitait déjà la guitare, suffit pour évoquer la guitare. Ainsi, la connotation de la guitare peut aussi procéder du contexte d'écriture.



Exemple n°118 : 1^o *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), mes. 90-94.

Mais dans les œuvres de Rey Colaço, l'exemple le plus frappant est celui du *Fado N.º 2* composé en 1894, la même année que le *Fado* (77.) pour chant et piano de Vianna da Motta.

Allegretto

Exemple n°119 : *Fado N.º 2* de Rey Colaço , mes. 1-4.

À première vue, cette écriture peut ne pas paraître aussi guitaristique que lorsque l'intervalle entre les notes est large ou les signes *arpeggio* nombreux. Pourtant, elle évoque clairement les effets sonores de la guitare. Tout d'abord parce que le jeu en *staccato* des croches jouées avec la pédale

³⁹¹ Ferdinand HILLER, *Zur Gitarre : Impromptu für Pianoforte [...]*, Leipzig, Kistner, [ca. 1861], Cotage 2542.

forte – ce qui peut sembler paradoxal – imite l’effet acoustique du jeu d’une guitare ou d’un ensemble de guitares dont les cordes seraient pincées (effet de *staccato*), la résonance restant audible jusqu’à son extinction naturelle ou son étouffement par la main droite. Ensuite, parce que l’écriture ascendante et descendante du motif qui se répète tous les deux temps semble évoquer un jeu guitaristique où la main gauche tient un accord de tonique jusqu’à l’accord de dominante de la mesure suivante et où la main droite effectue des battements en aller-retour. Les deuxièmes moitiés des mesures 3 et 4, dans lesquelles les notes en triolets de doubles croches s’enchaînent à chaque croche, laissent penser que Rey Colaço a spécifiquement cherché à évoquer la *guitarra portuguesa*. La répétition de la note *fa* donne à ce passage un effet sonore proche du jeu de cet instrument traditionnel portugais à cordes doubles³⁹², même si toutes les notes du passage ne sont pas redoublées. La répétition de la seule note *fa* suffit à créer l’illusion sonore d’une *guitarra portuguesa*. À la différence de Rey Colaço, ce n’est pas par l’écriture pianistique que Vianna da Motta évoque spécifiquement la *guitarra portuguesa* mais par le contexte musical et la formation constituée d’une voix, d’une *guitarra portuguesa* et d’une *viola* à laquelle l’écriture pianistique renvoie comme nous l’avons vu avec l’exemple du *Fado* (77.).

Mais Vianna da Motta recourt à d’autres types d’écritures pianistiques pour évoquer l’univers musical de la guitare, y compris dans des œuvres qui ne s’inspirent pas du *fado*. Dans le *Vito*, *op. 11* (75.), – dont la première mesure présente par ailleurs l’indication de caractère « Guitarras » – l’*ostinato* présent tout au long de la pièce imite cet instrument à travers le jeu d’accords répétés qui rappellent la technique guitaristique du *rasgueado*, consistant dans le battement rapide de toutes les cordes pour donner l’illusion auditive d’un accord non-arpégé (même si Vianna da Motta écrit exceptionnellement le signe *arpeggio* aux premiers temps des deux premières mesures).

Vivo, fogo

Exemple n°120 : *Vito*, *op. 11* (75.), mes. 1-5.

Dans les sections A et A' de la *Cantiga d'amor*, *op. 9 n°1* (70.1.), l’écriture de l’*ostinato* cherche à reproduire le jeu guitaristique de pincement répété d’une seule corde successivement à différents doigts.

³⁹² Les différentes types de *guitarras portuguesas* – comme celle de Lisbonne ou celle de Coimbra – ont douze cordes, accordées deux par deux à six hauteurs. Cf. Luís L. HENRIQUE, *Instrumentos Musicais*, 4^e édition, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 172-173.



Exemple n°121 : *Cantiga d'amor*, op. 9 n°1 (70.1.), mes. 3-6.

Relevons également les nombreux d'accords arpégés qui participent de l'évocation de l'univers de la guitare, comme dans la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), et que l'on retrouve par ailleurs dans les sous-sections *f* et *f'* de la *Chula do Douro*, op. 15 n°3 (90.3.) des *Cenas Portuguesas*, op. 15 lors de la présentation du thème « *Chula Rabella* ».

Exemple n°122 : *Chula do Douro*, op. 15 n°3 (90.3.), mes. 116-121.

Si la guitare peut être perçue comme caractéristique de la « couleur nationale » portugaise, permet-elle de distinguer une musique « nationaliste » portugaise d'une musique « nationaliste » espagnole ? Les considérations de Vianna da Motta du 2 février 1889 au sujet de la « Música Nacionalista » conduiraient à penser que la réponse n'est pas univoque. D'une part, Vianna da Motta propose des équivalences entre pays et instruments – « L'Espagne : la guitare. L'Allemagne : le chant »³⁹³ – ce qui invite à considérer que la seule évocation de la guitare est insuffisante pour qu'une musique soit identifiée comme étant de « caractère national » portugais. D'autant moins peut-être, que contrairement à celle d'Alexandre Rey Colaço, l'écriture pianistique de Vianna da Motta visant à évoquer la guitare ne peut pas être comprise comme renvoyant spécifiquement à la *guitarra portuguesa*. D'autre part, la multitude de modes de jeu guitaristiques que Vianna da Motta transpose au piano, non seulement dans les œuvres inspirées du *fado* mais aussi dans d'autres œuvres, révèle l'attention particulière qu'il portait à cet instrument comme élément renvoyant à la culture portugaise ou pour le dire autrement, comme marqueur national portugais.

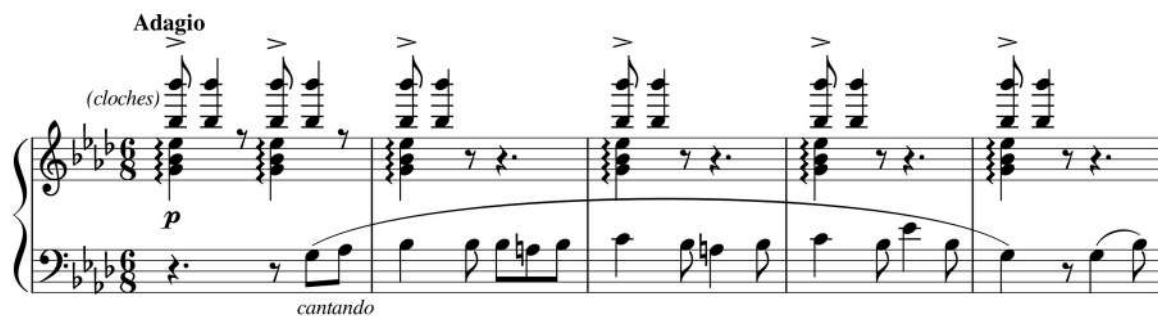
La cloche

La cloche est un autre instrument couramment utilisé par les compositeurs romantiques pour évoquer l'univers religieux. Giacomo Meyerbeer l'utilise ainsi dans la Scène 6 de l'Acte IV de son opéra *Les Huguenots* (créé en 1836). Deux cloches – la première en *fa*, dont le battant est « enveloppé d'un tampon de cuir, pour imiter le son lointain »³⁹⁴ et la seconde en *do* – sont sonnées

³⁹³ « recrea[da] [...] à maneira de como o povo a pratica ele próprio. Portanto, Espanha: guitarra. Alemanha: canto. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 607.

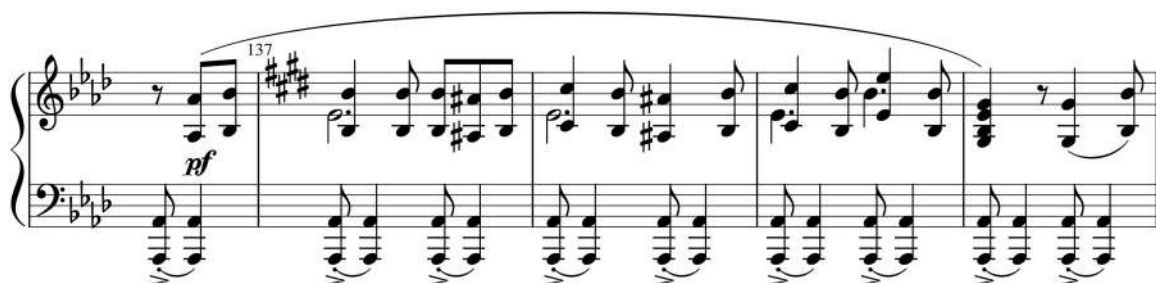
³⁹⁴ Giacomo MEYERBEER, *Les Huguenots : Opéra en cinq actes [...]*, Paris, Maurice Schlesinger, [1836], Cotage M.S.

en coulisses avant que Raoul demande à Valentine « Entends-tu ces sons funèbres ? », signal prémonitoire du massacre des huguenots par les catholiques. Mais la cloche est également utilisée par les compositeurs romantiques pour évoquer l'univers populaire. Comme l'affirme Alain Corbin, « la cloche fait éprouver la proximité du peuple. Du moins, elle laisse espérer la découverte et la possibilité de rencontre »³⁹⁵. Gioachino Rossini utilise ainsi la cloche dans la Scène 1 de l'Acte II de son opéra *Guillaume Tell* (créé en 1829). La cloche est jouée en coulisses avant qu'un chasseur demande « Quel est ce bruit ? » ; puis, le chœur des pâtres chante au loin dans la montagne « Au sein du lac qui rayonne/Le soleil fuit, le soleil fuit [...] » dans un style choral, en exploitant l'enchaînement I–IV–I qui renvoie à la fois aux univers religieux et populaire. Comme Rossini, Vianna da Motta cherche à associer les univers religieux et populaire mais en évoquant la cloche par l'écriture pianistique. C'est dans sa *4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.) – œuvre à dimension religieuse comme le suggère son sous-titre *Oração da tarde* (*Prière du soir*) – que Vianna da Motta intègre les cloches comme élément descriptif, précisant même « (cloches) » sur la partition.



Exemple n°123 : *4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), mes. 1-5.

La croche accentuée et la noire non-accentuée du motif renvoient respectivement au coup de la cloche et à son rebond (ou sa résonance). Le registre aigu et la nuance *piano* évoquent une petite cloche. Ce motif est repris en *la* bémol majeur des mesures 127 à 136, les signes *staccato* et *legato* remplaçant l'accent sans pour autant modifier la signification musicale du motif. Ce n'est qu'entre la mesure 137 (avec anacrouse) et la mesure 142 que ce motif acquiert une signification légèrement différente. Sa présentation dans le registre grave du piano évoque en effet une cloche de plus grande dimension.



Exemple n°124 : *4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), extrait des mes. 137-140.

2134, p. 756.

³⁹⁵ Alain CORBIN, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris Flammarion, 2000, p. 271.

La superposition de deux clés différentes dans le même système ne permet pas de qualifier ce passage de polytonal. L'écriture semble indiquer que le motif des cloches répété comme un bourdon à la main gauche est autonome, autrement dit que la couleur de *la* bémol est indépendante du chant de la main droite en *mi* majeur – lequel correspond au thème populaire « *Ai que lindos amores que eu tenho* » de la ville d'Elvas³⁹⁶ –, à l'image des cloches de l'église auxquelles se superposent les chants populaires.

Eu égard aux propos de Vianna da Motta sur l'importance d'exprimer la « couleur locale » dans les « compositions de caractère national », on peut supposer que l'élément descriptif des cloches était pour lui susceptible de renvoyer à l'identité portugaise. Pourtant, Didier Francfort établit un rapport plus évident entre les cloches et l'identité russe :

« L'évocation musicale de 1812 par Tchaïkovski élargit l'orchestre en lui adjoignant un canon mais aussi en reprenant des volées de cloches. La cloche semble apporter une connotation nationale à bien des œuvres russes, par exemple dans Boris Godounov de Moussorgski. En 1913, Sergueï Rachmaninov a mis en musique un texte de Poe, adapté en russe par le poète symboliste Constantin Balmont. Cette symphonie chorale pour soprano, ténor, baryton, chœur et orchestre est intitulée *Kokola* (« Les cloches »). Le matériau mélodique est celui d'un carillon »³⁹⁷.

L'exemple du célèbre *Prélude op. 3 n°2* de Sergueï Rachmaninov, connu sous le nom « Les cloches de Moscou » parce qu'il s'inspirerait des cloches du Kremlin, illustre l'empreinte symbolique des cloches dans la culture russe. Ce que le musicologue Glen Carruthers décrit comme « l'un des gestes les plus caractéristiques de Rachmaninov : grands sauts, alternant des octaves et des accords et sonnante comme une cloche massive »³⁹⁸ semble avoir été influencé par l'environnement sonore du compositeur dont faisaient partie, outre les cloches de Moscou, celles des églises de Novgorod et Saint-Pétersbourg³⁹⁹.

Lorsque Didier Francfort affirme que « la cloche semble apporter une connotation nationale à bien des œuvres russes », nous comprenons que c'est sa récurrence dans les œuvres de compositeurs russes qui crée un code national, que ce soit par l'emploi de cet instrument ou par sa représentation. De la même façon que le mode phrygien est devenu « identitaire » des musiques espagnole et tzigane ou que le rythme de la *habanera* est devenu « identitaire » de la musique cubaine. Il semble donc important de déterminer si, dans sa démarche « nationaliste », Vianna da Motta a cherché à faire de la représentation de la cloche un élément « identitaire » de la musique portugaise et dans quelle mesure elle se distinguait de son équivalent russe.

³⁹⁶ Le titre « *Ai que lindos amores que eu tenho* » tel qu'il est écrit ici et la référence à la ville de Elvas sont indiqués par Vianna da Motta dans deux pages non-numérotées du manuscrit des rhapsodies portugaises, intitulées « Mélodies populaires employées par l'auteur » (cf. José VIANNA DA MOTTA, *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano par José Vianna da Motta*, op. cit., [p. 31-32]). Cependant, dans le recueil de mélodies portugaises de César das Neves, ce thème porte le titre « *Lindos amores : Cantigas das ruas* » et il est mentionné qu'elle est très populaire dans tout le pays. Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 48 (3^e volume).

³⁹⁷ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 223-224.

³⁹⁸ « one of Rachmaninov's most characteristic gesture – great leaps, alternating octaves with chords and sounding like a massive bell », Glen CARRUTHERS, « The (re)appraisal of Rachmaninov's music : contradictions and fallacies », *The Musical Times*, Londres, Vol. 147 / n°1896 (automne 2006), p. 44.

³⁹⁹ *Idem*, p. 49.

Dans *La Grande Porte de Kiev* des *Tableaux d'une exposition*, Moussorgski montre « que la volée de cloches peut être évoquée par d'autres moyens instrumentaux » selon les termes employés par Didier Francfort, qui ajoute que « la Grande Porte de Kiev est décrite par la juxtaposition de notes graves d'un bourdon et des volées de cloches »⁴⁰⁰. On suppose que Didier Francfort se réfère au passage des mesures 81 à 110⁴⁰¹ :

The musical score shows measures 81 to 88. The left hand (bass clef) plays a low, sustained bass line with notes like B-flat, F, and B-flat, often marked with accents and dynamics like *mf* and *sf*. The right hand (treble clef) plays triplets of eighth notes, starting with chords and moving to single notes in later measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Exemple n°125 : *La Grande Porte de Kiev* de Moussorgski, extrait des mes. 81-88.

Ce que Didier Francfort désigne comme les « notes graves d'un bourdon » semble être le motif des mesures 81 et 82, écrit aux deux mains entre les mesures 81 et 84 et à la main gauche seule à partir de la mesure 85. Ce qu'il désigne comme les « volées de cloches » semble être le motif de triolets de noires écrit à la main droite à partir de la mesure 85, le motif se transformant en croches à partir de la mesure 89. Cependant on peut voir le tout comme faisant partie d'une seule volée de cloches constituée de deux grand types de cloches :

1. le premier type, relatif à ce que Didier Francfort désigne comme les « notes graves d'un bourdon », correspond à des cloches massives : les *mi*^b en rondes et les accords écrits *marcato* dans le registre médium du piano représenteraient le coup du battant sur la cloche ; les *la*^b (avec *sforzando*) et *do*^b écrits en blanches (remplacés par des *si*^b à partir de la mesure 93) représenteraient la résonance de la cloche ou le rebond du battant ;
2. le deuxième grand type, relatif à ce que Didier Francfort désigne comme des « volées de cloches », correspond à des cloches plus petites : un motif en triolets de noires constitué d'un accord et d'une noire, répété trois fois par mesure, avant de se transformer en un balancement de croches dans la nuance *piano*, créant une texture évocatrice des résonances d'un ensemble de petites cloches.

C'est au premier grand type que la cloche de Vianna da Motta se rattache. Mais si on compare la cloche de Moussorgski à celle de Vianna da Motta, la différence tient au fait que celle de Moussorgski est écrite dans un ambitus large, allant des graves jusqu'aux médiums et dans la nuance *mezzo forte*, tandis que celle de Vianna da Motta est écrite dans un ambitus restreint, confinée aux aigus et dans la nuance *piano*. La première renvoie à une grande cloche ; la deuxième à une petite. Pour autant, la dimension de la cloche ne semble pas être un facteur distinctif de l'identité culturelle puisqu'on trouve des représentations de petites cloches dans les œuvres de

⁴⁰⁰ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 224.

⁴⁰¹ Modeste MOUSSORGSKI, *Картинки с выставки (Tableaux d'une exposition : Série de dix pièces pour piano)*, op. cit..

nombreux compositeurs russes, comme le *Più vivo* de l'*Élégie*, op. 3 n°1⁴⁰² de Rachmaninov écrit en 1892, soit environ deux ans avant la *4^e Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.) de Vianna da Motta.

Più vivo

Exemple n°126 : *Élégie*, op. 3 n°1 de Rachmaninov, extrait des mes. 41-44.

Bien que représentant une volée de cloches et non pas le coup d'un battant sur la cloche et son rebond (ou sa résonance), l'écriture pianistique de ce passage renvoie à des petites cloches par l'exploitation des aigus et la nuance *pianissimo*, évoquant ce que Glen Carruthers appelle les « cloches tremblantes oscillantes »⁴⁰³.

La cloche des mesure 137 (avec anacrouse) à 142 est quant à elle représentée par Vianna da Motta dans le registre grave du piano et dans la nuance *forte*. Si elle ne présente pas de différence de registre ou de nuance significative avec celle de Moussorgski, elle ne lui ressemble pas non plus. Leur différence tient au fait que dans la pièce de Moussorgski, la hauteur du coup du battant sur la cloche (*mi^b* dans le registre médium) est différente de la hauteur du rebond ou de la résonance (*la^b*, *do^b* ou *si^b* dans le registre grave) tandis que dans celle de Vianna da Motta, ces hauteurs sont identiques :

- pour le passage des premières mesures, le coup du battant sur la cloche et son rebond (ou sa résonance) sont écrits dans les aigus sur la note *si^b* ;
- pour le passage des mesures 127 à 136, le coup du battant sur la cloche et son rebond (ou sa résonance) sont écrits dans les aigus sur la note *la^b* ;
- pour le passage des mesure 137 à 142, le coup du battant sur la cloche et son rebond (ou sa résonance) sont écrits dans les graves sur la note *la^b*.

En écrivant une hauteur plus grave pour la résonance que pour le coup du battant d'une cloche grave, Moussorgski est loin de représenter la réalité acoustique du phénomène sonore dans la mesure où la résonance d'une cloche grave est formée d'une multitude d'harmoniques aux fréquences aiguës. En écrivant la même hauteur pour le coup du battant que pour la résonance d'une petite cloche, Vianna da Motta semble vouloir traduire musicalement un effet sonore plus proche de la réalité acoustique car les harmoniques émises lors de la vibration de la caisse de résonance sont plus proches de la fréquence fondamentale que produit la croche lorsqu'elle est frappée, du fait qu'une petite cloche produit moins d'harmoniques, que ses harmoniques aiguës sont moins audibles

⁴⁰² À partir de la mesure 41 dans Sergueï RACHMANINOV, *Rachmaninoff-Album : Auswahl der besten Kompositionen*, éd. John Aiken Preston, Leipzig, Bosworth & Co., 1896, Cotage B & C.° 3294.

⁴⁰³ « oscillating quaver bells », Glen CARRUTHERS, « The (re)appraisal of Rachmaninov's music : contradictions and fallacies », *op. cit.*, p. 49.

(pour l'oreille humaine) et qu'elles disparaissent plus vite. Par ailleurs, même si le rebond d'un battant est affaibli par l'énergie dépensée lors du coup initial, la fréquence fondamentale émise par la vibration de la caisse de résonance lorsque le battant la re-frappe est la même, ou approximativement la même. Ainsi Moussorgski et Vianna da Motta abordent cet élément descriptif de façon différente : la démarche de Moussorgski est plutôt de l'ordre de la représentation tandis que celle de Vianna da Motta est plutôt de l'ordre de l'expression *littérale*. On pourrait donc avancer l'hypothèse que la démarche de Vianna da Motta se distingue de celle des compositeurs russes antérieurs par la recherche de la représentation d'un phénomène acoustique au plus près de sa réalité physique. Cette représentation qualifiée de *littérale* ne doit cependant pas être confondue avec une autre façon de représenter la résonance à laquelle pourrait être appliqué le même qualificatif. Lorsque Rachmaninov évoque des cloches à partir de la mesure 53 du *Prélude en ré majeur, op. 23 n°4*, l'écriture de la résonance n'est pas représentée par des notes mais, en quelque sorte, par leur absence.



Exemple n°127 : *Prélude en ré majeur, op. 23 n°4* de Rachmaninov, extrait des mes. 53-56⁴⁰⁴.

Parce qu'elle se situe dans un registre relativement détaché des autres voix et qu'elle est jouée avec la pédale forte (ce que suggèrent l'écriture et l'esthétique de Rachmaninov), la voix supérieure produit, selon Glen Carruthers, un son comparable au glockenspiel⁴⁰⁵, l'évocation de la résonance de la cloche étant produite par la résonance de la pédale. Autrement dit, Rachmaninov préfère représenter la résonance de la cloche par les vibrations des cordes du piano plutôt que par d'autres notes. Cette représentation de la résonance se distingue donc de celles que privilégient Moussorgski ou Vianna da Motta.

Cependant, de la même façon que le rythme caractéristique de la *habanera* n'est pas exclusif de la culture cubaine ou le mode phrygien de la culture tzigane, le travail sur une écriture pianistique visant à évoquer les cloches n'est pas exclusif des compositeurs russes ou portugais. À titre d'exemple, le compositeur norvégien Edvard Grieg a composé la *Klokkeklang (Son des cloches)*, *op. 54 n°6* du cycle *Pièces lyriques* et de nombreux compositeurs français du XIX^e siècle se sont également intéressés à l'expression de la cloche au piano : Camille Saint-Saëns dans *Les cloches du soir, op. 85* ; Jacques-Louis Battmann dans *Les cloches de la vallée, op. 178* ; Armande de Polignac dans *Cloches I et II* pour piano à quatre mains ; Louis Lefébure-Wély dans *L'Heure de la Prière, op. 54b* et *La clochette du pâtre : Nocturne pour le piano, op. 102*. Dans *Les cloches du*

⁴⁰⁴ Sergueï RACHMANINOV, *10 Préludes pour piano par S. Rachmaninow. op. 23*, Moscou, A. Gutheil, [ca. 1904]. Cotage A. 8344 G.

⁴⁰⁵ Glen CARRUTHERS, « The (re)appraisal of Rachmaninov's music : contradictions and fallacies », *op. cit.*, p. 49.

*Monastère : Nocturne, op. 54a*⁴⁰⁶ pour piano, Louis Lefébure-Wély intègre une grande variété de cloches, ressemblant aussi bien à celles que nous avons analysées dans les œuvres de Vianna da Motta que dans celles de Moussorgski et de Rachmaninov. Aux sept premières mesures, passage repris quatre fois dans le morceau (cf. mesures 23, 39, 55 et 63), l'écriture dans l'extrême aigu du piano évoque le tintement d'une petite cloche comparable à celle de Vianna da Motta :

Andantino (♩ = 54)
8

Exemple n°128 : *Les cloches du Monastère : Nocturne, op. 54a* de Lefébure-Wély, extrait des mes. 1-4.

Des mesures 31 à 38, reprises des mesures 47 à 54, l'écriture dans le registre médium du piano évoque le grondement d'une cloche massive comparable à celle de Moussorgski, la note *mi*^b représentant le coup du battant :

Exemple n°129 : *Les cloches du Monastère : Nocturne, op. 54a* de Lefébure-Wély, extrait des mes. 31-32.

Finalement, des mesures 78 à 91, comme Rachmaninov dans son *Prélude en ré majeur, op. 23 n°4*, Lefébure-Wély évoque le coup du battant sur une petite cloche, par la note *la*^b dans le registre aigu, en croche avec les signes *staccato* et *marcato* (ce coup apparaît pour la première fois à la mesure 55 mais entouré de notes qui lui donnent une signification musicale différente) :

Exemple n°130 : *Les cloches du Monastère : Nocturne, op. 54a* de Lefébure-Wély, extrait des mes. 78-81.

⁴⁰⁶ Louis LEFÉBURE-WÉLY, « Les cloches du Monastère : Nocturne op. 54 », *Salon-Album Für Piano solo. Band 1*, Leipzig, C.F. Peters, [ca. 1871], Cotage 5936.

Dans la mesure où ces éléments semblent transversaux à l'ensemble des cultures européennes du XIX^e siècle, souvent qualifié de siècle des nationalismes, chaque nation revendiquant comme siens certains codes culturels, l'emploi de la cloche par Vianna da Motta ne permet pas de distinguer une quelconque spécificité portugaise. On peut néanmoins émettre l'hypothèse d'une tentative par Vianna da Motta d'affiliation de ce code culturel à la culture portugaise.

La percussion

Pour plus d'exactitude, ce développement devait s'intituler « Autres percussions » plutôt que « La percussion » dans la mesure où la cloche, selon le système de classification organologique Hornbostel-Sachs, dont les critères taxinomiques se fondent sur « les principes physiques et acoustiques qui régissent la façon dont les instruments produisent du son »⁴⁰⁷, fait partie des idiophones. Mais le fait qu'elle ait intéressé les compositeurs d'aussi nombreuses cultures nous a conduit à lui consacrer une analyse spécifique. Ce développement est pour l'essentiel consacré à l'étude d'instruments à percussion utilisés dans les genres musicaux populaires du Portugal, tels que le *bombo*, les *chocalhos* ou la *pandeireta*.

Outre les recherches d'écriture pianistique de Vianna da Motta visant à imiter la guitare ou la cloche, nous trouvons donc dans ses œuvres des écritures pianistiques cherchant à imiter des instruments à percussion. À partir de la mesure 196 de la *5^e Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.), lors de la reprise du thème festif « *S. João Baptista* », un élément rythmique en forme d'*ostinato* constitué de deux croches *staccato* en *diminuendo* et de deux noires *staccato* introduit aux graves à la main gauche (à partir de la mesure 226, passage écrit à 4/4, ce motif est transformé en deux croches et une noire) semble évoquer un *bombo*, tambour généralement utilisé pour marquer les temps des danses traditionnelles mais aussi l'un des instruments les plus utilisés dans les marches populaires portugaises.

196 **Tempo I**

vivo ma *pp*

[simile]

Exemple n°131 : *5^e Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.), mes. 196-201.

Dans la *Chula, op. 9 n°2* (70.2.), le motif rythmique en *ostinato* composé de deux croches en fin de mesure et d'une noire qui marque le début de la mesure semble également imiter un tambour.

⁴⁰⁷ « princípios físicos e acústicos que regem o modo como os instrumentos produzem som », Luís L. HENRIQUE, *Instrumentos Musicais, op. cit.*, p. 15.

Allegro

Exemple n°132 : *Chula*, op. 9 n°2 (70.2.), extrait des mes. 1-8.

Cette formule rythmique, utilisée dans l'*ostinato* de l'accompagnement – une noire suivie de deux croches, ces dernières devant être senties comme une anacrouse de la noire qui marque le premier temps de chaque mesure – semble d'ailleurs caractéristique de la *chula*, « nom générique d'une forme musicale, instrumentale, vocale et chorégraphique, aux multiples variantes locales »⁴⁰⁸ selon la définition qu'en donne Ernesto Veiga de Oliveira, partagée par Tomaz Ribas qui précise néanmoins qu'« en réalité, personne ne peut vraiment dire ce qu'est une *chula* »⁴⁰⁹. Diverses *chulas* présentées dans les trois volumes du recueil *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves comportent en effet cette formule d'accompagnement. On la trouve dans la *chula* « *Dança do Rei David* » et dans la « *Chula Rabella* » mais aussi dans certains passages de la « *Chula de Penafiel* »⁴¹⁰. L'exemple le plus frappant est cependant celui de la *chula* « *O maridinho* »⁴¹¹ dont le rythme est non seulement évoqué dans la formule de l'accompagnement mais renforcé par l'homorythmie de la voix aiguë.

Andantino

Exemple n°133 : « *O maridinho* » du recueil de César das Neves, extrait des mes. 1-6.

Ainsi, le fait que Vianna da Motta utilise cet *ostinato* rythmique caractéristique du genre de cette danse dans sa *Chula*, op. 9 n°2 (70.2.) nous permet d'avancer l'hypothèse qu'il a voulu évoquer le *bombo*, par un moyen détourné similaire à celui qu'il avait mis en œuvre pour évoquer la *guitarra portuguesa* dans son *Fado* (77.). Notons à ce titre que le *bombo* est présent dans les deux formations instrumentales que l'on appelle « *ronda minhota* » ou « *festada duriense* » qui, dans la

⁴⁰⁸ Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. II (résumé).

⁴⁰⁹ « em verdade, ninguém sabe dizer ao certo o que seja uma *chula* », Tomaz RIBAS, *Danças populares portuguesas*, Amadora, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação e das Universidades, 1982 (coll. « Biblioteca Breve (Vol. 69) »), p. 15 et 91.

⁴¹⁰ César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 129 et 146 (2^e volume), p. 154-156 (1^{er} volume).

⁴¹¹ *Idem*, p. 82 (3^e volume).

région de l'Alto Douro du Portugal, accompagnent les *chulas*⁴¹².

Mais le rythme des *chulas* ne repose pas exclusivement sur le *bombo*. Il est généralement riche en instruments à percussion, tels que le *chocalho*, idiophone dont le son est produit par l'agitation. L'imprécision rythmique et l'indétermination de la hauteur que le *chocalho* apporte à la ponctuation rythmique sont évoquées par Vianna da Motta des mesures 27 à 57 de sa *Chula, op. 9 n°2* (70.2.) – et leur reprise des mesures 120 à 150 – par l'écriture d'appogiatures.



Exemple n°134 : *Chula, op. 9 n°2* (70.2.), extrait des mes. 27-34.

Bien que la hauteur des appogiatures soit précisée, elles n'ont pas de fonction tonale. C'est l'effet d'un glissement vers l'accord fonctionnel de tonique qui est recherché. L'imprécision rythmique volontaire de l'appogiature et l'effet de glissement d'une hauteur non-fonctionnelle vers une hauteur fonctionnelle semble refléter les recherches du compositeur pour évoquer l'effet d'un *chocalho*, joué sur le temps mais sans hauteur définie et sans réelle précision rythmique.

Bien que le passage commençant à la mesure 31 ne présente qu'une seule note en appogiature (*si*), dont la fonction pourrait être comprise comme une coloration de l'accord de tonique par sa sixte, il semble plus plausible de considérer que ce sont des questions d'ergonomie qui ont conduit Vianna da Motta à n'écrire qu'une seule note, le jeu de deux notes (*mi* et *si*), avant l'accord parfait de *ré* majeur ramassé à l'état fondamental, étant très peu pianistique. Dès lors, l'idée de l'évocation d'un *chocalho* serait également envisageable pour ce passage.

Bien entendu, il n'est pas possible, à ce niveau de l'analyse, de s'abstraire d'une forme d'interprétation. En effet, ce n'est pas parce que Vianna da Motta écrit des appogiatures dans une pièce qu'elles font nécessairement référence à des *chocalhos*. S'il nous est possible de conclure à la recherche d'une évocation des *chocalhos*, c'est en tenant compte du contexte et de l'univers musical dans lequel ses œuvres s'insèrent, de la même façon que Pierre-Antoine Huré, Christophe Hardy ou Vladimir Jankélévitch trouvent dans l'écriture pianistique de certaines rhapsodies hongroises de Liszt l'évocation du cymbalum. L'interprétation ne dénie aucune cohérence à ces analyses si l'on considère que toute œuvre d'art a un contexte historique et culturel et que sa perception dépend de la connaissance de ce contexte.

Dans sa *Chula do Douro, op. 15 n°3* (90.3.), Vianna da Motta semble également vouloir évoquer des instruments à percussion. Aux sous-sections *a* et *a'*, la formule d'accompagnement caractérisée par une suite de croches rebattues, brisée toutes les mesures impaires par des doubles croches répétées, crée un univers percussif.

⁴¹² Tomaz RIBAS, *Danças populares portuguesas, op. cit.*, p. 91.



Exemple nº135 : *Chula do Douro*, op. 15 nº3 (90.3.), extrait des mes. 1-5.

Dans ces sous-sections, les doubles croches semblent imiter le jeu d'instruments à percussion qui permettent une certaine rapidité comme les *chocalhos* ou la *pandeireta* (sorte de tambourin avec des cymbalettes). Il faut toutefois préciser que, dans ce cas précis, l'effet de percussion pourrait ne pas être le produit d'un travail compositionnel de Vianna da Motta. D'abord parce que le motif rythmique qui l'évoque est issu d'un thème populaire, la « *Chula de Penafiel* », ensuite parce que João António Ribas, dans son *Album de musicas nacionaes portuguezas*, avait présenté ce thème avec une formule d'accompagnement assez similaire, répétée en *ostinato* tout au long de la pièce⁴¹³. Le fait que Vianna da Motta ait pu emprunter ce thème au *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves, dans lequel l'accompagnement n'évoque aucun instrument à percussion⁴¹⁴, plutôt qu'à l'*Album de musicas nacionaes portuguezas*, nous permet d'émettre l'hypothèse que Vianna da Motta a voulu évoquer la percussion à travers son écriture, celle-ci n'étant semblable à celle de João António Ribas que par coïncidence. Dans la mesure où le *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves a été l'une des sources les plus importantes de Vianna da Motta, cette hypothèse semble tout à fait plausible.

1.2.3. Harmonies des I^{er} et V^e degrés

Dans la note de programme du concert donné par Vianna da Motta le 12 mai 1907, António Arroyo affirme au sujet de l'harmonie de la chanson populaire portugaise qu'elle « n'est remarquable que parce qu'elle est constamment extrêmement pauvre »⁴¹⁵. Sans porter de jugement, Rui Vieira Nery affirme que « la forme musicale [du *fado*] s'appuie presque toujours sur l'alternance d'accords de tonique et de dominante (très rarement de sous-dominante pour préparer la formule cadentielle), indifféremment dans le mode majeur ou mineur »⁴¹⁶. Ces considérations

⁴¹³ Cf. João António RIBAS, *Album de musicas nacionaes portuguezas : constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho [...]*, op. cit., Cotage 151.

⁴¹⁴ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 154-156 (1^{er} volume).

⁴¹⁵ « só se torna notavel por uma constante e grande pobreza. », José VIANNA DA MOTTA, *Programas : 1899 - 1907*, op. cit., note de programme du concert de Vianna da Motta réalisé le 12 mai 1907, p. 17.

⁴¹⁶ « A forma musical [fado] assenta quase sempre na alternância dos acordes de tônica e dominante (muito raramente nos surge um acorde de sub-dominante, a preparar a fórmula cadencial), que pode estar, indiferentemente, no modo maior ou menor », Rui VIEIRA NERY, *Para uma História do Fado*, op. cit., p. 77.

sont corroborées par l'analyse que nous avons effectuée des harmonies des plus de six-cent thèmes portugais réunis dans les trois volumes du *Cancioneiro de Músicas Populares*, laquelle permet de constater que les harmonies les plus fréquentes sont effectivement celles des I^{er} et V^e degrés ainsi que, dans une moindre mesure, des II^e et IV^e degrés⁴¹⁷. Nos observations infirment donc les propos d'Ernesto Vieira selon lequel le *fado* repose « uniquement sur des accords de tonique et dominante, en alternance toutes les deux mesures »⁴¹⁸ même si la récurrence des I^{er} et V^e degrés est une caractéristique indiscutable de ce genre et, à une échelle plus large, de la chanson populaire portugaise.

Dans les œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta, plusieurs passages reposent sur les harmonies des I^{er} et V^e degrés s'enchaînant longuement et de manière répétitive. Les 79 premières mesures de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) sont exclusivement composées sur les harmonies du I^{er} et du V^e degrés de *sol* majeur, la plupart du temps intercalées à raison d'une harmonie par mesure. L'emploi de ces harmonies semble traduire une recherche de proximité avec l'univers de la musique populaire portugaise. De même dans le *Vito*, *op. 11* (75.) qui fait entendre le I^{er} et le V^e degrés de *ré* majeur intercalés à raison d'une harmonie par mesure pendant pratiquement toute la pièce (151 premières et 24 dernières mesures), le *Fado* (77.) pour piano et voix entièrement construit sur les I^{er} et V^e degrés de *sol* majeur intercalés à raison d'une harmonie toutes les deux mesures ou la *Chula do Douro*, *op. 15 n^o3* (90.3.) dans laquelle le I^{er} et le V^e degrés de *sol* majeur alternent pendant pratiquement toute la pièce (177 premières mesures). Rien ne porte à croire que les thèmes utilisés par Vianna da Motta dans le *Fado* (77.) ne sont pas inventés et on sait que dans la *Chula do Douro*, *op. 15 n^o3* (90.3.), au moins deux thèmes ne sont effectivement pas inventés : la « *Chula de Penafiel* » et la « *Chula Rabella* ». On sait par ailleurs par la lettre du 3 novembre 1933 adressée par Vianna da Motta à Fernando Lopes-Graça⁴¹⁹ que les thèmes de sa *Cantiga d'amor*, *op. 9 n^o1* (70.1.) et de son *Vito*, *op. 11* (75.) sont inventés. Pourtant, si l'on prend pour exemple sa *Cantiga d'amor*, *op. 9 n^o1* (70.1.) – l'exemple du *Vito*, *op. 11* (75.) aurait également pu servir notre propos –, les sections A et A', lesquelles comprennent au total 125 mesures, sont presque exclusivement composées autour des I^{er} et V^e degrés de *sol* majeur alors que le travail compositionnel n'était pas conditionné par l'existence d'un matériau préexistant, comme c'était le cas pour le thème « *Fado de Coimbra* » de la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) et peut-être pour les thèmes de son *Fado* (77.). L'analyse harmonique des sections A et A' de la *Cantiga d'amor*, *op. 9 n^o1* (70.1.) nous permet donc d'émettre l'hypothèse que les enchaînements consécutifs des harmonies du I^{er} et du V^e degrés sont considérés par Vianna da Motta comme constitutifs de la culture musicale populaire portugaise. En effet, si sa liberté de compositeur l'a conduit à se restreindre aux harmonies du I^{er} et du V^e degrés de *sol* majeur, cela ne peut s'expliquer que par l'intention délibérée d'exprimer une idée musicale précise. À ce titre, il convient d'ajouter

⁴¹⁷ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, *op. cit.*.

⁴¹⁸ « feito unicamente com os accordes da tonica e da dominante, alternados de dois em dois compassos. », João PINTO DE CARVALHO, *Historia do Fado*, Lisbonne, Empreza da Historia de Portugal, 1903, p. 21.

⁴¹⁹ Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, *op. cit.*, p. 65.

que nous n'avons considéré dans cet exposé que les œuvres qui sont entièrement construites sur l'enchaînement de ces degrés ou qui comportent de longs passages (plus de 50 mesures) où seuls ces degrés sont utilisés. Nous n'avons donc pas tenu compte de pièces telles que la *Serenata*, op. 8 (66.), même si dans sa thèse *From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism : The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948)*, Luís Pipa y fait référence dans les termes suivants :

« Bien que la *Serenata* [op. 8] n'ait pas été mentionnée par Vianna da Motta dans cette lettre [lettre du 3 novembre 1933 adressée à Fernando Lopes-Graça dans laquelle Vianna da Motta fait une liste non exhaustive de ses œuvres « nationalistes »], son caractère est incontestablement nationaliste. Un ton populaire se fait sentir dès les toutes premières notes de l'introduction et les enchaînements récurrents entre tonique et dominante dans le mode majeur sont des caractéristiques typiques de la tradition de la musique folklorique portugaise »⁴²⁰.

Si l'on peut effectivement y percevoir un « ton populaire », nous n'avons trouvé aucun indice d'une démarche créative « nationaliste », la fréquence des enchaînements entre tonique et dominante n'étant pas suffisamment exceptionnels pour que l'on puisse trancher en faveur de cette hypothèse. Si différents passages harmoniques sont effectivement fondés sur l'enchaînement de ces deux degrés, aucun d'entre eux ne dépasse 15 mesures. En outre, rappelons que Vianna da Motta considérait sa *Cantiga d'amor*, op. 9 n°1 (70.1.) – composée la même année que la *Serenata*, op. 8 (66.) mais après celle-ci si l'on en juge par leurs numéros d'opus respectifs – comme sa « première composition avec caractère de musique populaire portugaise » construite sur des thèmes inventés. Or, la *Serenata*, op. 8 (66.) ne s'inspire vraisemblablement pas de thèmes populaires préexistants, ce qui écarte la possibilité que Vianna da Motta ait voulu y exprimer une « couleur locale » propre à en faire une œuvre « nationaliste ». Il semble avoir simplement cherché à évoquer un « ton populaire ». La *Serenata*, op. 8 (66.) n'est pas la seule œuvre « non-nationaliste » présentant ce « ton populaire » relevé par Luís Pipa. L'univers thématique évoqué par le titre de l'œuvre *Ein Dorffest (Une fête de village)* (52.) écrite en 1885 pour piano à quatre mains et la séquence scénique suggérée par les titres de ses parties – *Procession, Danse, Coucher du soleil* – lui confèrent une dimension programmatique et laissent penser qu'elle est le reflet de l'imaginaire populaire de Vianna da Motta à une époque de sa vie où la recherche de la « couleur locale » n'est pas encore véritablement dans son horizon artistique – même si, hormis quelques courts passages dans le dernier mouvement (*Schlussreigen*), aucun passage n'est spécifiquement fondé sur l'alternance entre tonique et dominante.

À l'image de la contradiction soulevée dans le « 1.2. « Couleur locale » » sur l'évocation du genre musical du *fado* par l'emploi d'une formule mélodico-rythmique très courante dans la musique espagnole, l'emploi d'enchaînements entre le I^{er} et le V^e degrés d'une tonalité n'est pas

⁴²⁰ « Although the *Serenata* [op. 8] was not mentioned by Vianna da Motta in this letter, its character is unmistakably nationalistic. A popular tone is felt right from the very first notes of the introduction, and the recurrent tonic-dominant movements in the major key are typical features of the Portuguese folk music tradition. », Luís PIPA, *From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism : The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948). A Practice-Based Study Illustrated Through Recordings and a Commentary*, op. cit., p. 28.

exclusif de l'univers musical populaire portugais. À titre d'exemple, Liszt n'utilise que les I^{er} et V^e degrés de ré majeur⁴²¹ des mesure 136 à 310 de sa *Rhapsodie espagnole*, S. 254 – passage correspondant aux 175 mesures de la *Jota aragonesa* sur un thème espagnol⁴²². De la même façon, Liszt n'utilise que les I^{er} et V^e degrés de fa dièse mineur⁴²³ des mesure 118 à 177 de sa *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°2, – passage correspondant aux 60 mesures de la *Friska*. À cet égard, il est important de préciser que, même si des recherches ont montré que le thème de *La Folia* – aussi connu sous le nom de « Folies d'Espagne » – développé par Liszt dans sa *Rhapsodie espagnole*, S. 254 mais également utilisée par d'autres compositeurs célèbres tels que Lully, Corelli, Vivaldi ou Rachmaninov – a plutôt des origines portugaises qu'espagnoles⁴²⁴, Liszt a bien évidemment cherché à exprimer l'univers sonore et culturel de l'Espagne, qu'il soit le produit de son imaginaire ou de son contact direct avec celui-ci. Beaucoup d'autres compositeurs du XIX^e siècle ont fait des erreurs comparables, certains en reprenant dans leurs œuvres des musiques entendues lors de voyages⁴²⁵, d'autres en travaillant à partir de thèmes tirés de recueils réalisés sans le critère de fidélité à la source que valoriseront plus tard des compositeurs tels que Béla Bartók et Zoltán Kodály avec la musique hongroise, Francisco de Lacerda⁴²⁶ et Fernando Lopes-Graça⁴²⁷ avec la musique portugaise. Dans ses *Rhapsodies hongroises*, S. 244, Liszt a ainsi confondu musique tzigane et musique hongroise « plus par méconnaissance que par désinvolture » selon Pierre-Antoine Huré et Christophe Hardy⁴²⁸. Brahms a fait la même erreur dans ses *Danses hongroises*⁴²⁹. Il est intéressant de poser cette réflexion dans l'état actuel de notre recherche, dans la mesure où certains thèmes ayant eu vocation à évoquer la nation ne ressortissaient pas de ladite nation. Vianna

⁴²¹ Cf. Franz LISZT, *Rhapsodie Espagnole (Folies d'Espagne et Jota aragonesa) pour piano [...]*, Leipzig, C. F. W. Siegel, [ca. 1867], Cotage 3224.

⁴²² Liszt aurait vraisemblablement tiré ce thème de l'*Ouverture espagnole n°1* de Mikhaïl Glinka, qui lui était dédiée. Glinka aurait quant à lui découvert cette *Jota aragonesa* par l'intermédiaire du guitariste Félix Castilla en 1845 (cf. Celia LAS HERAS DE MÉNDEZ, *The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries*, mémoire de Master, San Jose State University, 1988, p. 90).

⁴²³ Franz LISZT, *Rhapsodies hongroises [...]* Edition nouvellement revue sur les éditions originales [...], éd. Edouard Risler, 2 Vol., Paris, Edition française de musique classique, 1923, Cotage E.F. 75.

⁴²⁴ Cf. Frederick NIECKS, « Les Folies d'Espagne : A Study », *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 29 / n°550 (décembre 1888), p. 717.

⁴²⁵ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, op. cit., p. 183.

⁴²⁶ Entre 1899 et 1900 et entre 1913 et 1921, Francisco de Lacerda s'est consacré à la collecte de mélodies des îles des Açores et à la composition. Cf. José Manuel BETTENCOURT DA CÂMARA, *A Música para Piano de Francisco Lacerda*, Lisbonne, Instituto para a Cultura e Língua Portuguesa, 1987 (coll. « Biblioteca Breve »), p. 38 ; Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 164.

⁴²⁷ Fernando Lopes-Graça ne se définissait pas comme un folkloriste mais composait à partir du matériel folklorique en ayant conscience de l'ambiguïté inhérente à l'idée d'« authenticité » des chansons populaires. Certaines de ses compositions sont généralement considérées comme « nationalistes » ou « rustiques » pour reprendre l'expression de Mário Vieira de Carvalho. Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *A Música Portuguesa e os seus Problemas – I*, op. cit., p. 139 ; « música rústica », Mário VIEIRA DE CARVALHO, *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 7. Fernando Lopes-Graça, comme selon lui Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes ou Joly Braga Santos ont même cherché à se démarquer du « nationalisme folklorisant » de Vianna da Motta, en le transformant en ce qu'ils qualifiaient de « nationalisme essentiel », « grâce à une plus grande conscientisation de la problématique technique impliquée dans le processus artistique du “nationalisme” ». « nacionalismo folclorizante » ; « graças a uma maior consciencialização da problemática técnica e estética envolvida no processo artístico do “nacionalismo” », Fernando LOPES-GRAÇA, *Escritos Musicológicos*, op. cit., p. 219.

⁴²⁸ Pierre-Antoine HURÉ et Christophe HARDY, *Franz Liszt*, op. cit., p. 68.

⁴²⁹ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 197.

da Motta a ainsi employé dans l'une de ses œuvres « nationalistes », la *Dança de roda*, op. 15 n°1 (90.1.), le *lundum* « *Estes moços de agora* » originaire de la ville brésilienne de Porto Alegre⁴³⁰, alors que l'indépendance du Brésil était reconnue depuis le 29 août 1825, date de la signature du traité de Rio de Janeiro. Ce *lundum* brésilien est tiré du *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves, ce qui révèle sans doute la confiance qu'il avait dans ce recueil en dépit des nombreuses critiques dont il faisait déjà l'objet à son époque⁴³¹.

Ainsi, même si certains compositeurs ont utilisé des mélodies dont ils ont cru qu'elles étaient « nationales » alors que ce n'était pas le cas, c'est à l'aune de leur démarche créative que leurs œuvres doivent être analysées. Dans cette perspective, et en reprenant les exemples des œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta présentant des enchaînements entre le I^{er} et le V^e degrés d'une tonalité, ainsi que les exemples de la *Rhapsodie espagnole*, S. 254 et de la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°2 de Liszt, il s'agit de déterminer si cet enchaînement utilisé de façon exclusive et exhaustive est évocateur d'une culture spécifique. Bien entendu, cet enchaînement se retrouve dans les œuvres « nationalistes » d'autres compositeurs du XIX^e siècle ayant cherché à imprimer à leurs œuvres d'autres « couleurs nationales », ce qui nous défend d'émettre une conclusion dans ce sens. On peut cependant avancer l'hypothèse que son emploi est, pour les compositeurs savants du XIX^e siècle, associé à l'univers musical populaire en général plutôt qu'à une culture populaire spécifique.

1.3. Genre et forme

Si, comme l'affirme Teresa Cascudo, les genres du drame musical et du poème symphonique « ont été perçus au Portugal comme les plus aptes à véhiculer le nationalisme »⁴³² et si l'on pense en termes quantitatifs à l'importance de la production de ces genres musicaux par Vianna da Motta, on pourrait ne le considérer que comme un représentant marginal du courant « nationaliste » musical portugais. En effet, Vianna da Motta ne s'est jamais intéressé au drame musical et ne semble avoir composé que deux œuvres strictement orchestrales pouvant être rattachées au genre du poème symphonique par leur dimension programmatique : l'*Ouverture Dona Inês de Castro* et la *Symphonie « À Pátria »*. D'un point de vue qualitatif, cette production semble pourtant avoir eu une importance majeure dans le Portugal de la dernière décennie du XIX^e siècle. Selon Manuela Toscano :

« L'inscription de la Symphonie "À Pátria" dans la culture portugaise des années 1890, avide de changement, de "progrès" et de "régénération", nous invite à l'interpréter comme un réservoir potentiel d'attributions d'un trésor mythique symbolisant – y compris par son esthétique musicale latente – les idées alors dominantes de "lutte",

⁴³⁰ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 38 (1^{er} volume).

⁴³¹ Maria José ARTIAGA, « O Fado na composição erudita do final de oitocentos », op. cit., p. 387.

⁴³² « foram entendidos em Portugal como os mais aptos para veicular o nacionalismo », Teresa CASCUDO, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », op. cit., p. 191.

d'“action”, de “modernité”, et fonctionnant comme un miroir dans lequel se refléterait une identité musicale et nationale »⁴³³.

Les propos de Manuela Toscano font écho à ceux de Teresa Cascudo, qui affirme que « le nationalisme inspirait un désir de régénération, poursuivi aussi bien par Alfredo Keil que par José Vianna da Motta : les œuvres qu'ils ont composées à cette époque pouvaient être comprises comme des propositions pour la modernisation de la musique portugaise »⁴³⁴.

D'un point de vue quantitatif, Vianna da Motta a accordé plus d'importance à la production de genres musicaux tels que la rhapsodie, l'imromptu ou la « *canção* » (que l'on pourrait traduire par « chanson portugaise »). Citons à titre d'exemples les *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.), les *Cenas Portuguesas, op. 18* (94.) sous-titrées *Trez Improvisos sobre motivos populares portuguezes*⁴³⁵ ou encore les *Canções portuguesas, op. 10* (74.). D'après Teresa Cascudo, Vianna da Motta « a adopté les genres dominants de la littérature pianistique du XIX^e siècle – tels que la rhapsodie, la fantaisie ou l'imromptu – comme structure flexible où insérer les motifs populaires »⁴³⁶, genres qui, comme le drame musical et le poème symphonique, « par la liberté absolue qui les caractérise, n'emprisonnent pas dans des cadres étroits et systémiques l'expression spontanée du génie artistique », laissant au contraire, « le champ ouvert à la plus grande et la plus intense traduction de l'émotion sentie » selon Arroyo cité par Teresa Cascudo, qui ajoute que ces caractéristiques rendent ces formes particulièrement adaptées à « l'expression du nationalisme »⁴³⁷. On ajoutera à ces observations celle de Maria José Artiaga, selon laquelle « du point de vue de la réception, la rhapsodie était un genre qui facilitait la reconnaissance d'un héritage national à travers l'ensemble des thèmes qui, lorsqu'ils représentaient les différentes régions du pays, permettaient au public de se rassembler en tant que groupe homogène autour d'un même patrimoine »⁴³⁸.

⁴³³ « a inserção da sinfonia *À Pátria* nos anos 90 de uma cultura portuguesa oitocentista, ávida de mudança, “progresso” e “regeneração”, convida a interpretá-la como depósito potencial de atribuições de um tesouro mítico que simbolizasse – também a nível da estética musical latente – as ideias então prevaletentes de “luta”, “acção”, “modernidade”, e que também funcionasse como espelho onde se reconhecesse a busca de uma nova identidade musical e nacional », Manuela TOSCANO, « Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, latência de modernidade ? », *op. cit.*, p. 185.

⁴³⁴ « O nacionalismo veiculava uma aspiração regeneradora, perseguida tanto por Alfredo Keil como por José Viana da Mota, de forma que neste sentido, as obras por eles compostas no período em causa poderiam ser entendidas como propostas para a modernização da música portuguesa », Teresa CASCUDO, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », *op. cit.*, p. 222-223.

⁴³⁵ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas, Trez Improvisos sobre motivos populares portuguezes, op. 18*, Lisbonne, Sasseti & Ca, [1908].

⁴³⁶ « adoptou géneros dominantes da literatura pianística do século XIX – tais como a rapsódia, a fantasia ou o improviso – como estrutura flexível onde inserir os motivos populares », Teresa CASCUDO, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », *op. cit.*, p. 209.

⁴³⁷ « Na expressão de Arroyo, o drama musical e o poema sinfónico, “pela liberdade absoluta que as caracteriza, não prendem em quadros estreitos e sistemáticos a espontanea expansão do génio artístico; deixam-lhe, pelo contrário, o campo aberto para a mais larga e intensa tradução da emoção sentida” e, mais particularmente, poderíamos adicionar, para a expressão do nacionalismo », *Idem*, p. 203.

⁴³⁸ « do ponto de vista da recepção, a rapsódia era um género que facilitava o reconhecimento duma herança nacional, pelo conjunto dos temas que, quando pretendiam representar o país de norte a sul, faziam com que toda uma audiência se revisse enquanto grupo homogéneo unido em torno dum mesmo legado. », Maria José ARTIAGA, « O Fado na composição erudita do final de oitocentos », *op. cit.*, p. 397.

Dans les rhapsodies de Vianna da Motta, c'est dans la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), dans la 3^a *Rapsódia Portuguesa* (63.3.) et dans la 5^a *Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.) que l'on trouve les meilleurs exemples de formes libres dans lesquelles sont insérés des thèmes populaires portugais⁴³⁹. Au cours des longues sections A et B de chacune de ces trois rhapsodies, le compositeur développe deux à quatre thèmes. Avant leurs conclusions, dans une section C moins longue, il fait entendre un à deux thèmes nouveaux, procédé comparable à celui que Mozart utilise dans l'*Allegretto* final de sa *Fantaisie en ré mineur*, K. 397, d'où l'idée avancée par Didier Francfort que « la forme rhapsodique concilie la maîtrise des règles du classicisme académique et la liberté de l'inspiration »⁴⁴⁰. À titre d'exemple, la structure formelle de la 5^a *Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.), dans laquelle le thème « *São João Baptista* » est représenté par la lettre *a*, le thème « *São João* » de Estremoz par la lettre *b*, le thème « *Dá-me os teus braços* » par la lettre *c*, le thème « *Moda da Rita* » par la lettre *d* et le thème « *Senhor padre-cura* » par la lettre *e* :

1-	22-	47-	76-	108-	138-	157-	175-	187-	196-	225-	299-
A					B					C	Concl.
(a)	a	b x2	(a), a	b'	c	(c)	c	b	(a)	(d + e) x4,5	(a, d, b)
(DO)	FA	SI _b	RE-FA		ré	la-SOL-LA	ré	RE	FA _# -MI _b -DO	FA	

Plan formel n°1 : 5^a *Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.).

Lorsque le thème « *São João Baptista* » est présenté dans son intégralité – en *a* – ou fragmenté – en (*a*) –, il est généralement accompagné de motifs en *ostinato* ou de fragments de thème écrits en contrepoint (parfois en imitation) ou renforcés à l'octave. Par contraste, lorsque le thème « *São João* » de Estremoz est présenté dans son intégralité – en *b* et *b'* –, il présente un caractère plus lyrique grâce à l'écriture horizontale de l'accompagnement (qui est en partie le fruit de l'absence d'homorythmie) et à une mélodie souvent renforcée à la tierce. Même si la gamme mineure harmonique sur laquelle est construit le thème « *Dá-me os teus braços* » participe significativement du contraste qu'il produit avec les autres thèmes, son accompagnement sur des gammes diatoniques ou chromatiques descendant dans l'extrême grave du piano lui confère un caractère presque lugubre. Les thèmes « *Moda da Rita* » et « *Senhor padre-cura* » sont traités comme un thème unique dans lequel la partie correspondant au premier (*d*) répond à la partie correspondant au second (*e*), ce qui génère un dialogue musical de type question-réponse : l'écriture du thème « *Moda da Rita* » est verticale, saturée d'octaves et d'accents dans la nuance *forte* ; l'écriture du thème « *Senhor padre cura* » est horizontale, envahie de lignes *legato* expressives dans la nuance *piano* ; les deux thèmes sont développés selon le procédé de la variation jusqu'à la section conclusion.

Ce procédé compositionnel, consistant dans l'ajout de thèmes successifs tout au long du

⁴³⁹ Ces thèmes sont recensés par Vianna da Motta dans les deux dernières pages du manuscrit des *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) qu'il a intitulées « Mélodies populaires employées par l'auteur ». Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano par José Vianna da Motta*, op. cit., [p. 31-32].

⁴⁴⁰ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 221.

morceau, dont chacun est traité de façon spécifique, a un rôle structurant aussi bien dans la 5^e *Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.), que dans la 1^e *Rapsódia Portuguesa* (63.1.) ou dans la 3^e *Rapsódia Portuguesa* (63.3.). Leurs sections sont délimitées par l'apparition des thèmes comme dans la *Rhapsodie Hongroise, S. 244 n°6* de Liszt⁴⁴¹, construite comme suit : la section A en ré bémol majeur (mes. 1 à 40) présente un thème que de nombreux accords (certains de grand ambitus et arpégés) écrits dans les nuances *forte* et *fortissimo* rendent solennel ; la section B en do dièse majeur (mes. 41 à 73) présente un thème que des accords écrits en homorythmie, en *staccato* et dans la nuance *piano* rapprochent du *scherzando* ; la section C en si bémol mineur (mes. 73 à 92) présente une mélodie accompagnée dans un style de récitatif libre qui lui confère un caractère déclamatoire et d'improvisation ; la section D en si bémol majeur (mes. 93 à 221) présente un thème pour l'essentiel traité en octaves à la main droite accompagnées par des croches à la main gauche (exception faite des mesures 180 à 191 où les rôles des mains s'inversent) et des accents sur la partie faible du premier temps quasiment toutes les deux mesures, qui lui confèrent un caractère proche de l'univers populaire.

Mais le recours à la forme libre n'était pas indispensable pour que Vianna da Motta insère des motifs populaires dans ses œuvres « nationalistes ». Au contraire, il semble que d'autres formes qu'il a utilisées aient pu participer de la construction de ce « caractère national » qu'il cherchait à exprimer. La *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) est essentiellement construite sur la forme du thème et variations où le thème « *Tricana d'aldeia* » est présenté cinq fois – dont quatre fois varié (*a'*, *a''*, *a'''* et *a''''*) – évoluant dans le sens d'une liberté croissante et aboutissant à la section désignée ci-dessous comme (*a*)⁴⁴² inspirée de fragments du thème principal. La pièce s'achève avec un *Adagio Religioso* dans lequel Vianna da Motta fait entendre un nouveau thème – un « *Ave Maria* » de l'île São Miguel des Açores⁴⁴³ – comme il l'avait fait dans les rhapsodies n^{os} 1, 3 et 5.

1-20	21-45	46-79	80-111	112-135	136-170	171-174	175-189
<i>a</i>	<i>a'</i> (var ₁)	<i>a''</i> (var ₂)	<i>a'''</i> (var ₃)	<i>a''''</i> (var ₄)	(<i>a</i>)	trans. (<i>b</i>)	<i>b</i>
<i>fa</i> #			<i>FA</i> #	<i>fa</i> #		<i>FA</i> #	

Plan formel n°2 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.)

Comme nous l'avons déjà mentionné au sujet du traitement en variations mélodiques du thème « *Fado de Coimbra* » de la 1^e *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), Vianna da Motta semble voir dans la

⁴⁴¹ Franz LISZT, *Rhapsodies hongroises [...] Edition nouvellement revue sur les éditions originales [...]*, op. cit., Cotage E.F. 75.

⁴⁴² Comme le fait António Arroyo dans la note de programme du concert de Vianna da Motta daté du 12 mai 1907, nous aurions pu considérer la sous-section (*a*) comme une variation. Cependant, puisque Vianna da Motta n'y utilise que des fragments du thème principal, nous avons considéré cette sous-section non pas comme une variation du thème mais comme une inspiration libre de fragments du thème principal. Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Programas : 1899 - 1907, op. cit.*

⁴⁴³ Cf. César das NEVES, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, op. cit., p. 85 (2^e volume).

variation un élément « nationaliste » lié à l'improvisation en tant que pratique distinctive de la culture populaire. La jonction entre la forme thème et variations et un certain esprit de liberté que l'on retrouve dans sa *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) pourrait ainsi être une façon pour Vianna da Motta d'exprimer cette culture populaire. Dans la note de programme du concert du 12 mai 1907, António Arroyo établit bien ce rapport entre l'expression du nationalisme dans les formes classiques et la liberté. Au sujet des pièces *Dança de roda*, op. 15 n°1 (90.1.), *Adeus minha terra*, op. 15 n°2 (90.2.) et la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), il affirme que

« dans ces trois pièces, construites sur des souvenirs de son séjour au Portugal au printemps 1905, notre pianiste-compositeur cherche à maintenir l'esprit caractéristique de la musique nationale dans des formes érudites. C'est son but. Il travaille donc sur des thèmes populaires portugais qu'il transforme [...] et développe avec la plus grande liberté »⁴⁴⁴.

Au sujet du *Vira* (78.) de Vianna da Motta, vraisemblablement inspiré de la danse traditionnelle portugaise du *vira* – genre musico-chorégraphique issu de la région du Minho⁴⁴⁵ –, on peut lire dans le programme d'un concert donné à Paris le 4 février 1899 pour le « Centenaire de la naissance de J.-B. Almeida Garrett » que « le caractère de cette danse consiste dans la persistance de l'accompagnement exécuté par les guitares et sur lequel les spectateurs de la danse improvisent des variations alternant le solo avec le chœur »⁴⁴⁶. Bien que cette œuvre soit perdue, sa description permet d'en déduire le principe formel (ci-dessous, les solos des spectateurs représentés par la lettre *a* et leurs improvisations respectives par des chiffres en indice ; le chœur représenté par la lettre *b*).

a_1, b	a_2, b	a_3, b	<i>etc...</i>
----------	----------	----------	---------------

Plan formel n°3 : Principe formel du *Vira* (78.).

Or, nous trouvons ce même *principe* dans le *Vito*, op. 11 (75.), ce qui nous renseigne sur la façon dont Vianna da Motta le travaille⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ « Nestas tres peças, construídas sobre recordações da sua estada em Portugal na primavera de 1905, o nosso pianista-compositor procura manter a nota característica da música nacional dentro das formas eruditas. Tal é o seu fim. Trabalha pois sobre temas populares portugueses, alterados [...], e desenvolve-os com a mais ampla liberdade ». Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Programas : 1899 - 1907*, op. cit., note de programme du concert de Vianna da Motta réalisé le 12 mai 1907, p. 16.

⁴⁴⁵ Tomaz RIBAS, *Danças populares portuguesas*, op. cit., p. 97.

⁴⁴⁶ José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas e crítica, 1884-1899 », op. cit., programme de concert du 4 février 1899.

⁴⁴⁷ Il est probable que la pièce *Vira* (78.) ne soit pas perdue mais qu'elle n'ait en vérité jamais existé. Mentionnée dans Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », op. cit., p. 71 – suite à la consultation du programme de concert de Vianna da Motta du 4 février 1899 –, cette pièce pourrait en réalité être le *Vito*, op. 11 (75.). En effet, au-delà de la similitude du *Vira* (78.) et du *Vito* op. 11 (75.) au regard de leur structure formelle et de l'expression de l'idée de guitare au piano, le programme de concert du 29 février 1896 présente le *Vira* (78.) avec la référence à l'opus 11 qui est celui du *Vito*, op. 11 (75.) : « Vira, Volkstanz, op. 11 ». Il est possible que l'adoption du titre « *Vira* », même après la publication de l'œuvre sous le titre « *Vito* », soit le fruit d'une volonté de rendre plus explicite la forme de la pièce au public, permettant ainsi une association automatique et immédiate du titre « *Vira* » et de la danse traditionnelle du même nom.

1-	7-	23-	39-	55-	71-	87-	95-	109-	123-	137-	151-	165-	173-	181-	187-
A							B								
Intró.	a_1, b	a_2, b	a_3, b'	a_4, b'	a_5, b''	trans.	c_1, b'''	c_2, b''''	$c_3, b^{5'}$	$c_4, b^{6'}$	$c_2', b^{7'}$	trans. (c, a, c)	a_1' c_2'	$b^{8'}$	Concl.
RE											(si)	RE			

Plan formel n°4 : *Vito, op. 11 (75.)*

Les sous-sections *a* et *c* représentent ainsi deux thèmes distincts improvisés en solo par les spectateurs et les chiffres en indice leurs improvisations respectives. Ci-dessous, le thème *a* et ses deux premières variations (extrait des quatre premières mesures) :



Exemple n°136 : *Vito, op. 11 (75.)*, mes. 9-12 (sous-section a_1).



Exemple n°137 : *Vito, op. 11 (75.)*, mes. 25-28 (sous-section a_2).

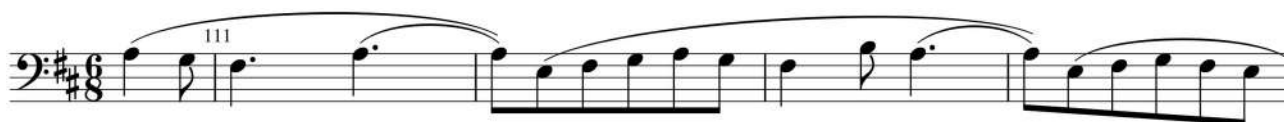


Exemple n°138 : *Vito, op. 11 (75.)*, mes. 41-44 (sous-section a_3).

Ci-dessous, le thème *c* et ses deux premières variations (extrait des quatre premières mesures) :



Exemple n°139 : *Vito, op. 11 (75.)*, mes. 97-100 (sous-section c_1).



Exemple n°140 : *Vito, op. 11 (75.)*, mes. 111-114 (sous-section c_2).



Exemple n°141 : *Vito, op. 11 (75.)*, mes. 125-128 (sous-section c_3).

Ci-dessous, le thème de la sous-section *b* représentant le chœur à l'unisson, le plus souvent renforcé à l'octave, qui ne subit qu'une seule variation mélodique dans *b*⁶ :



Exemple n°142 : *Vito*, op. 11 (75.), mes. 17-23 (sous-section *b*).

Les formes libres du poème symphonique, de la rhapsodie ou de l'impromptu, évoquées aussi bien par Teresa Casculo et António Arroyo que par Eugène de Montalembert, Claude Abromont et Didier Francfort, ne sont donc pas les seules sur lesquelles Vianna da Motta s'appuie pour évoquer la « couleur nationale ». La forme thème et variations de la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) en est un exemple. Par ailleurs, au-delà du fait que Vianna da Motta recoure une fois de plus aux variations mélodiques comme à un élément « nationaliste » dans son *Vito*, op. 11 (75.) – comme permettent de le constater les exemples précédents –, sa structure formelle, vraisemblablement empruntée à une danse issue de la tradition populaire portugaise – le *vira* –, participe également de l'évocation de son « caractère national ».

Rappelons finalement deux des points qui, sur les formes musicales des œuvres considérées comme « nationalistes », résument les principes compositionnels défendus par Vianna da Motta sur la musique « nationaliste ». Dans son journal intime, le 2 février 1889, il affirmait qu'il était tolérable d'employer des mélodies populaires et une « couleur nationale » dans les formes musicales classiques et qu'il était idéal d'inventer des formes nouvelles pour utiliser les mélodies populaires et exprimer la « couleur nationale ». Si par « formes nouvelles », Vianna da Motta faisait référence aux formes libres – qui par définition n'ont pas de forme, comme la rhapsodie, la fantaisie ou l'impromptu – ce chapitre a permis de mettre en évidence qu'il respecte ce principe dans la mesure où les formes libres sont majoritaires par rapport aux formes classiques dans son catalogue d'œuvres « nationalistes » mais qu'il ne s'y enferme pas.

2. La langue comme facteur d'identité culturelle

Nous avons vu, dans la lettre adressée par Vianna da Motta à Margarethe Lemke le 17 décembre 1885⁴⁴⁸, que Vianna da Motta manifestait un certain dédain pour l'opéra, considéré comme inférieur à la musique instrumentale. Cependant, dans le passage du 2 juin 1888 de son journal intime, dans lequel il manifeste pour la première fois son patriotisme à travers la question de la langue comme facteur d'identité culturelle, Vianna da Motta s'exprime ainsi :

« J'ai été effleuré par l'idée d'un opéra national portugais "Vasco da Gama". En fait, c'est incroyable que toutes les autres nations, à l'exception du Portugal et de l'Espagne (l'Angleterre?), chantent les opéras dans leurs langues respectives : le Portugal et

⁴⁴⁸ José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 21.

l'Espagne font venir des artistes d'Italie pour entendre une langue que peu de gens comprennent. C'est d'ailleurs pour ça qu'il n'y pas de chanteurs portugais. Les rares qui aimeraient l'apprendre ne le font pas car ils n'ont aucune perspective d'emploi »⁴⁴⁹.

Vianna da Motta n'a cependant jamais composé d'opéra. Il semble qu'il ait par ailleurs très vite abandonné son projet puisqu'il écrit dès le lendemain : « Je suis en train de faire un schéma de mon opéra Vasco da Gama et je me rends compte que finalement, cette idée ne vaut rien »⁴⁵⁰. Les raisons de cet abandon ne sont pas claires. Comment le schéma d'un opéra peut-il remettre en cause la pertinence d'une idée ? On pourrait penser que lorsque Vianna da Motta affirme que « cette idée ne vaut rien », il fait référence non pas au projet de composition d'un opéra en portugais mais à ce sujet spécifique qu'est la découverte de la route maritime des Indes par Vasco de Gama, probablement inspiré du récit poétique qu'en avait fait Luís Vaz de Camões dans *Os Lusíadas*. Une autre hypothèse tiendrait au fait que le sujet avait déjà été mis en musique à la fin des années 1850 par Georges Bizet dans son *Ode-Symphonie* intitulée *Vasco de Gama* pour orchestre, chœur et voix solistes et entre les années 1840 et 1860 par Giacomo Meyerbeer dans son l'opéra *L'Africaine*. Mais Vianna da Motta n'a composé aucun opéra. Il est donc possible que la véritable raison de cet abandon soit la difficulté à mettre en place les moyens logistiques nécessaires à la représentation d'une telle œuvre puisque, comme l'affirment Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron,

« la création de l'opéra d'un compositeur national ne dépendait pas uniquement de la volonté de l'*impresario* : dans la plupart des cas, les chanteurs n'étaient pas disposés à apprendre des rôles qu'ils n'auraient pas l'occasion de chanter à nouveau dans les théâtres étrangers où ils faisaient leur carrière »⁴⁵¹.

Par ailleurs, la politique d'importation de chanteurs italiens empêchant les Portugais de poursuivre une carrière de chanteurs d'opéra par manque de perspective d'emploi – ce qu'affirme Vianna da Motta et que confirme João de Freitas Branco selon lequel des musiciens portugais participaient à l'exécution d'opéras au *Teatro de São Carlos* mais en tant qu'instrumentistes de l'orchestre⁴⁵² – a pu peser sur sa décision. On comprend que Vianna da Motta a imaginé que son opéra Vasco da Gama soit interprété par des chanteurs dont la langue maternelle était le portugais. Or, si la production d'opéras en portugais était faible, il est probable que les chanteurs lyriques étaient plus aptes à chanter en italien, en français ou en allemand qu'en portugais (ajoutons à ce titre que les rôles des opéras de Bizet et Meyerbeer supra-cités étaient écrits pour être chantés en français). Enfin, l'absence de commandes a pu être l'un des facteurs du désinvestissement de Vianna da Motta dans

⁴⁴⁹ « Veio-me à mente a ideia de uma ópera nacional portuguesa "Vasco da Gama". Realmente, é inacreditável que todas as outras nações, à excepção de Portugal e Espanha (Inglaterra?), cantem as óperas na sua respectiva língua: Portugal e Espanha mandam vir artistas de Itália para ouvirem uma língua que só poucos percebem. E é por isso que se não tem em Portugal nenhuns cantores porque os poucos que gostariam de aprender não o fazem, visto não terem nenhuma perspectiva de emprego. », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 535.

⁴⁵⁰ « Estou a fazer um esquema da minha ópera Vasco da Gama e dou-me conta de que afinal esta ideia não vale nada », *Ibidem*.

⁴⁵¹ « a estreia de uma ópera de um compositor nacional não dependia unicamente da vontade do empresário, pois na maior parte dos casos os cantores não estavam dispostos a aprender papéis que não teriam oportunidade de voltar a cantar nos teatros estrangeiros em que faziam a sua carreira », Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 145.

⁴⁵² João de FREITAS BRANCO, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 211.

la production de ce genre. Dans une lettre du 27 octobre 1894 adressée à Margarethe Lemke, il s'exprime dans les termes suivants : « Pour la célébration du quadricentenaire de Vasco da Gama, ils ont commandé un opéra à Alfredo Keil, un hymne et marche à Machado, à moi, rien ! Quels misérables ! Ici, on n'obtient rien sans relation et – sans argent »⁴⁵³.

Comme nous avons pu le comprendre, le marché de l'opéra portugais, monopolisé par le genre de l'opéra italien, n'était pas favorable à l'exécution d'opéras portugais. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, la mise en scène d'opéras de compositeurs portugais était extrêmement marginale. C'est probablement pour parvenir à être joués qu'à cette époque, les compositeurs portugais recouraient à des thèmes et à des livrets d'opéras ressemblant à ceux qui étaient utilisés par les compositeurs italiens⁴⁵⁴. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, des compositeurs portugais tels que Francisco de Sá Noronha, Alfredo Keil, Miguel Ângelo Pereira ou Francisco de Freitas Gazul ont composé des opéras sur des textes d'écrivains portugais tels qu'Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco ou Alexandre Herculano mais traduits en italien. Ce procédé de traduction des textes de la langue originelle ne convenait probablement pas à Vianna da Motta qui, lorsque son ami Francisco d'Andrade l'informa qu'il interpréterait en Allemagne les cinq pièces du cycle *Canções portuguesas*, op. 10 (74.) que Vianna da Motta lui avait dédiées, lui répondit qu'il devrait les chanter « bien évidemment en portugais »⁴⁵⁵. Ce n'est que le 13 mars 1899 qu'est créé au *Teatro de São Carlos* ce qui est généralement considéré comme le premier opéra national chanté en portugais (même si la musique a vraisemblablement été composée sur une version italienne du livret portugais⁴⁵⁶) : *Serrana* d'Alfredo Keil sur le livret de Henrique Lopes de Medonça inspiré de Camilo Castelo Branco. Ainsi, outre le fait que « les chanteurs n'étaient pas disposés à apprendre des rôles qu'ils n'auraient pas l'occasion de chanter à nouveau dans les théâtres étrangers où ils faisaient leur carrière » et que l'importation de chanteurs italiens défavorisait la formation de chanteurs portugais, la difficulté générée par les contraintes du marché du spectacle portugais de faire chanter des opéras en portugais a pu démobiliser Vianna da Motta.

Vianna da Motta a tout de même composé l'*Invocação dos Lusíadas*, op. 19 pour chœur et orchestre sur des strophes du poème épique *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões. Cependant, à en juger par les programmes de concert du fonds Vianna da Motta – où nous avons trouvé non seulement les programmes de ses concerts mais les programmes des concerts où ses œuvres ont été jouées –, il semble que cette œuvre n'a été interprétée qu'une seule fois au cours de sa vie, précisément le 18 avril 1915 au *Teatro de São Carlos* de Lisbonne avec un « chœur composé d'honorables artistes, dames et messieurs de la société »⁴⁵⁷ et l'*Orquestra Sinfónica Portuguesa* sous

⁴⁵³ « Para a celebração do quadricentenário de Vasco da Gama, encomendaram a Alfred Keil uma ópera, a Machado um hino e marcha, a mim – nada! Grandes sacripantas! Aqui não se consegue nada sem padrinhos e – dinheiro. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 93.

⁴⁵⁴ Cf. Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 134.

⁴⁵⁵ « em português naturalmente. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 62.

⁴⁵⁶ Manuel CARLOS DE BRITO et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, op. cit., p. 136.

⁴⁵⁷ « Côro composto de distintos artistas, senhoras e cavalheiros da sociedade », José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, 1912-1921 », op. cit..

la direction de Pedro Blanch⁴⁵⁸, ce qui s'explique sans doute par le fait que cette formation sollicitait des moyens logistiques considérables.

C'est donc dans la formation pour piano et chant que Vianna da Motta trouve le meilleur moyen de faire entendre la langue portugaise – plus précisément la poésie portugaise –, notamment avec les *Canções portuguesas*, op. 10 (74.) pour piano et chant composées entre 1893 et 1895 sur des textes de João de Deus, Almeida Garrett et de la poésie populaire ; le *Fado* (77.) composé en 1894 sur un texte de João de Deus ; la *Canção perdida* (79.) composée en 1895 sur un texte de Guerra Junqueiro ; plusieurs pièces (perdues) composées dans les dernières années du XIX^e siècle sur des textes de Gonçalves Crespo, Olavo Bilac et Almeida Garrett⁴⁵⁹ ; *A luz* (95.) composée en 1910 sur un texte de João de Deus ; *Coro da Tragédia Inês de Castro* (98.) composé en 1914 sur des vers du troisième acte de la tragédie *Inês de Castro* de António Ferreira ; *Cantar dos búzios* (100.) composé en 1929 sur un texte de Afonso Lopes Vieira et *Verdes são as hortas* (102.) composé en 1936 sur un texte de Luiz de Camões⁴⁶⁰.

Pour Didier Francfort,

« le rapport entre le nationalisme musical et la langue est [...] d'abord le reflet d'une volonté d'illustrer et de faire reconnaître comme langue de culture une langue jugée jusqu'alors rustique. [...] Des compositeurs célèbrent la langue en mettant en musique des textes sur l'union de la nation et de sa langue, et les textes fondateurs des grands auteurs »⁴⁶¹.

Nous en trouvons plusieurs exemples dans l'Europe de la fin du XIX^e siècle, tels que *Kullervo*, op. 7 du compositeur finlandais Jean Sibelius sur des textes tirés de l'épopée du *Kalevala* d'Elias Lönnrot ou *Much Ado About Nothing* du britannique Charles Villiers Stanford sur le texte éponyme de Shakespeare. La preuve que Vianna da Motta voyait dans l'utilisation de la langue portugaise une démarche « nationaliste » réside d'abord dans le fait qu'il ait utilisé « les textes fondateurs des grands auteurs » portugais comme l'épopée *Os Lusíadas* de Luiz de Camões. Jusqu'en 1890, année lors de laquelle l'Ultimatum britannique conduit Vianna da Motta à opérer un tournant esthétique, ce dernier n'avait composé quasiment que des cycles de *Lieder*⁴⁶² sur des textes de Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Raabe, Johann Ludwig Uhland et Johann Ludwig Wilhelm Müller entre autres écrivains et poètes allemands. Si l'on considère avec Luiz de Freitas Branco qu'« il n'y pas de moyen de propagation d'une langue et d'une nationalité plus efficace que l'art, et particulièrement que la musique »⁴⁶³, on peut supposer que l'utilisation de la langue

⁴⁵⁸ La version pour piano et chant – *Invocação dos Lusíadas*, op. 19 : *Partitura para Coro e Piano* (96.) – que nous avons incluse dans l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » procède sans doute de la nécessité de faire répéter le chœur par Arnaldo Fortée Rebello et Antonio Joyce comme l'explique le programme du concert avec orchestre. Cf. José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, 1912-1921 », op. cit..

⁴⁵⁹ Cf. annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta », pièces 83., 84., 85., 86. et 87..

⁴⁶⁰ Nous avons omis de cette liste la pièce *A Instrução, Hino escolar* op. 27 (16.) écrite pour piano, chœur et soliste en 1879. En effet, cette pièce composée par Vianna da Motta dans son enfance, vraisemblablement dans le cadre académique, n'est pas représentative du courant « nationaliste » post-1890 qui nous intéresse ici.

⁴⁶¹ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 229.

⁴⁶² Cf. *Les Drei Lieder*, op. 3 (44.), le *Wiegenlied*, op. 4 (45.), le *Herbst* (46.), le *Reiselielied* (47.), les *Fünf Lieder*, op. 5 (57.), les *Vier Gedichte*, op. 8 (60.).

⁴⁶³ « Nenhum meio há de propaganda de uma língua e de uma nacionalidade mais eficaz do que a arte e, especialmente, do que a música. », Luiz de FREITAS BRANCO, *A Música em Portugal*, Lisbonne, Imprensa Nacional

portugaise a été envisagée par Vianna da Motta comme un moyen de propager la langue de son pays natal, une démarche « nationaliste » au regard de la formule hongroise « *Nyelvében él a nemzet* » (« c'est dans la langue que réside la nation »)⁴⁶⁴.

Pour autant, la période « nationaliste » de Vianna da Motta ne l'a pas empêché de composer un cycle de deux pièces pour piano et chant sur les textes italiens de Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini) et Rocco Emanuele Pagliara – les *Duas Romanzas* (68.) –, ce qui montre que l'anti-italianisme de Vianna da Motta ne concernait pas tant la culture italienne en général que l'opéra italien en particulier. Mais son nationalisme post-1890 ne l'a surtout pas empêché de composer de nombreux *Lieder* sur des textes allemands⁴⁶⁵, ce qui s'explique sans doute par la double identification culturelle – portugaise et germanique – qu'il exprime dans ses écrits. Dans son journal intime, on trouve ce qui est probablement la première démonstration de patriotisme pour son pays natal, le Portugal, lorsque Vianna da Motta se réjouit le jour de l'anniversaire de l'indépendance du pays contre les soixante ans de domination espagnole, le 1^{er} décembre 1883 : « Aujourd'hui c'est l'anniversaire de la révolution de 1640. Honneur à ceux qui ont libéré le Portugal d'un joug aussi honteux et humiliant ! »⁴⁶⁶. Mais on trouve aussi dans ses lettres des démonstrations de patriotisme pour son pays adoptif, l'Allemagne, lorsqu'il écrit par exemple à Margarethe Lemke le 9 mai 1887 :

« Hier matin tôt, Monsieur Walter a débité un certain nombre de propos *contre* les Allemands en *favor* des Français qui me donnaient envie de lui donner une paire de claques. Par Dieu ! “*La guerre de 1870 a été infantile !*” Un allemand qui dit ça, et bien pire encore, devrait avoir honte ! »⁴⁶⁷.

À la fin des années 1880, le sentiment d'appartenance nationale de Vianna da Motta est ambigu. Dans une lettre datée du 16 mai 1887 adressée à Margarethe et Marie Lemke, Vianna da Motta transcrit les paroles que Hans von Bülow lui aurait adressées lors d'un cours de piano à Francfort-sur-le-Main : « “Vous avez un avantage; vous n'êtes pas allemand, vous savez jouer des anacrouses” » aurait affirmé Hans von Bülow. Dans cette même lettre, Vianna da Motta commente : « S'il savait comme je suis allemand ! »⁴⁶⁸. À l'inverse, le 9 février 1889, Vianna da Motta affirme dans son journal intime :

« J'ai écrit la lettre suivante au critique Starcke : [...] je ne peux pas avoir la prétention de posséder un talent musical de racine allemande mais j'espère que pour combler mes insuffisances de naissance, j'ai au moins appris beaucoup non seulement des Allemands tellement privilégiés en ce domaine mais également de ceux que j'ai côtoyés de façon permanente depuis six ans et demi, que j'ai appris à aimer et à respecter »⁴⁶⁹.

de Lisboa, 1929, p. 11.

⁴⁶⁴ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 228.

⁴⁶⁵ Cf. Les *Drei Gedichte*, op. 10 (69.), le *Ländlicher Reigen* (80.), les [*Drei Gedichte*], op. 13 (81.), [*Vier Lieder*], op. 15 (82.), le *Die Spröde* (97.).

⁴⁶⁶ « É hoje o aniversário da revolução de 1640. Honra àqueles que livraram Portugal dum jugo tão vergonhoso e humilhante ! », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 37.

⁴⁶⁷ « Ontem de manhã cedo, o Dr. Walter tagarelou umas tantas coisas *contra* os alemães *a favor* dos franceses que só me apetecia dar-lhe um par de estalos. Irra! «*A guerra de 1870 foi infantil!*» Um alemão que diga tal e ainda muito pior, deve envergonhar-se! », *Idem*, p. 377.

⁴⁶⁸ « “O Senhor tem uma vantagem; o Senhor não é um alemão, sabe tocar anacruses.” Se ele soubesse como eu sou alemão! », *Idem*, p. 392.

⁴⁶⁹ « Escrevi a seguinte carta ao crítico Starcke : [...] não posso ter a pretensão de possuir um talento musical de raiz

Plus tard, dans une lettre datée de 28 mars 1902, adressée à Elisa de Sousa Pedroso, Vianna da Motta affirme encore : « Les journaux allemands me font rire avec des phrases comme celle-ci : “un de nos meilleurs artistes”... On me demande très souvent si je suis “toujours” portugais et je répond : je le suis et je le resterai »⁴⁷⁰.

Les contradictions exprimées dans ses écrits révèlent donc la double identification culturelle de Vianna da Motta, ce qui explique peut-être pourquoi il continue à composer des *Lieder* après l’Ultimatum britannique de 1890. Il serait cependant incorrect de voir dans ces *Lieder* une quelconque démarche créatrice « nationaliste » dans la mesure où aucune raison politique ou musicale ne saurait l’expliquer.

Analyse

Teresa Cascudo affirme qu’au XIX^e siècle, « la simple utilisation de la langue portugaise dans la composition était en soi nationaliste »⁴⁷¹, ce qui tendrait à confirmer les propos de João Pinto de Carvalho qui commence son *Historia do Fado* avec les mots suivants : « C’est à travers les chansons populaires qu’un pays traduit son caractère national et ses coutumes avec la plus grande authenticité »⁴⁷². Dans la mesure où Vianna da Motta considérait que l’emploi de thèmes populaires était insuffisant pour qu’une musique puisse être qualifiée de « nationaliste », on peut supposer que l’emploi de la langue portugaise était lui aussi considéré comme insuffisant pour qu’une musique puisse être qualifiée de « nationaliste ». Maintenant que nous avons identifié les éléments « nationalistes » permettant à Vianna da Motta d’évoquer la « couleur nationale » portugaise, il est nécessaire d’étudier l’origine des textes qu’il a utilisés dans ses *canções* « nationalistes » pour déterminer si ces textes peuvent être compris comme « nationalistes » au-delà de la langue à laquelle ils recourent.

Les propos d’une lettre adressée à Margarethe Lemke le 7 août 1893 révèlent l’enthousiasme de Vianna da Motta pour la découverte de la poésie portugaise :

« Dans cette recherche de poèmes, j’ai pu voir l’excellente poésie que nous possédons. Pas très profonde, mais élégante, gracieuse, parfois profondément mélancolique, parfois audacieusement joviale, toujours très sensuelle. Perfection dans la forme et dans la langue – fascinant ! Quelle légèreté, quelle souplesse ! Certains vers semblent sautiller tant leur rythme est vif »⁴⁷³.

alemã, mas espero que, para ajudar os meus dotes de berço tão pouco favorecido, tenha, pelo menos, aprendido muito não só dos alemães tão altamente privilegiados neste campo, mas também daqueles de convívio permanente desde há seis anos e meio, os quais aprendi a amar e a respeitar », *Idem*, p. 610.

⁴⁷⁰ « O que me faz rir é os jornais alemães escreverem frases como esta: “um dos nossos melhores artistas”... Muitas vezes me perguntam, se “ainda” sou português, ao que respondo: sou e serei », João de Freitas BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁷¹ « a mera utilização da língua portuguesa na composição era por si só um elemento com significação nacionalista », Teresa CASCUDO, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », *op. cit.*, p. 210.

⁴⁷² « È pelas canções populares que um paiz traduz mais lididamente o seu caracter nacional e os seus costumes », João PINTO DE CARVALHO, *Historia do Fado*, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁷³ « Nesta busca de poemas pude ver a excelente poesia que nós possuímos. Não muito profunda, mas elegante,

Ces propos ont été tenus pendant la composition du cycle *Canções portuguesas*, op. 10 (74.). Une vingtaine de jours plus tard, Vianna da Motta s'exprime à nouveau sur la poésie portugaise en faisant référence à l'opus 10 en particulier⁴⁷⁴. Concentrons-nous donc pour l'instant sur ce cycle, en particulier sur les pièces 2 à 5 qui ont été composées sur des poèmes de João de Deus et de Almeida Garrett. Le poème « *Amores, amores* » de João de Deus, mis en musique dans la deuxième pièce du cycle, évoque le libertinage d'une femme revendiquant plusieurs amants. Du même auteur, le poème « *Lavadeira e Caçador* », mis en musique dans la cinquième pièce du cycle, relate l'histoire d'un chasseur cherchant à séduire une blanchisseuse. Le poème « *Olhos negros* » d'Almeida Garrett, mis en musique dans la quatrième pièce du cycle, évoque un amour non réciproque. Du même auteur, le poème « *A estrela* », mis en musique dans la troisième pièce du cycle, tisse une métaphore entre une femme et une étoile que le narrateur seul a le privilège d'apercevoir. Le sujet de l'amour – sous les différentes formes de l'amour libertin, de la déclaration d'amour, de l'amour non réciproque et de l'amour secret – est ainsi transversal à ces quatre poèmes, ce qui explique la description de la poésie portugaise par Vianna da Motta comme « pas très profonde, mais [...] toujours très sensuelle ». Par ailleurs, le vocabulaire simple et répétitif que l'on retrouve dans l'ensemble des poèmes semble correspondre à un projet esthétique de ses auteurs, que l'on pourrait définir comme une recherche de proximité avec l'univers populaire. Si l'intrigue du poème « *Lavadeira e Caçador* » de João de Deus suffit pour l'évoquer, la répétition et la simplicité du vocabulaire du poème « *A estrela* » d'Almeida Garrett est de nature à illustrer notre propos, raison pour laquelle nous utiliserons *A Estrela*, op. 10 n° 3 (74.3.) dans l'analyse qui suit.

Original ⁴⁷⁵	Traduction
<i>Ha uma estrela no ceu Que ninguem ve senão eu : Inda bem ! – que a não ve mais ninguem.</i>	<i>Il y a une étoile dans le ciel Que personne ne voit sauf moi : Tant mieux ! – que personne d'autre ne la voie.</i>
<i>Como as outras não reluz, Mas dá tam serena luz, Que inda bem ! – não a ve mais ninguem.</i>	<i>Elle ne brille pas comme les autres, Mais dégage une lumière sereine, Et tant mieux ! – personne d'autre ne la voit.</i>
<i>No cantinho azul do ceu Onde ella está, não digo eu A ninguem ! – sei-o eu so : inda bem.</i>	<i>Dans le petit coin bleu du ciel Où elle se trouve, je ne le dis À personne ! – seul moi le sais : tant mieux.</i>

graciosa, ora profundamente melancólica, ora atrevidamente jovial, sempre muito sensual. Perfeição na forma e na língua – fascinante! Que leveza, maleabilidade, há versos que parecem saltitar, tão vivo é o ritmo. », José VIANNA DA MOTTA, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, op. cit., p. 20.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 62. L'opus 10 en question correspond bien au cycle *Canções portuguesas*, op. 10 (74.) et non au cycle *Drei Gedichte*, op. 10 (69.), ce dernier étant écrit sur des textes d'auteurs allemands.

⁴⁷⁵ Almeida GARRETT, *Flores sem fructo*. J. B. de Almeida Garret, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1845 (coll. « Obras de J. B. de A. Garrett » ; VI), p. 161.

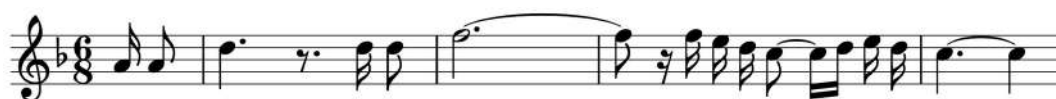
Le sujet du poème – l'étoile représentant la femme aimée – n'est désigné qu'au premier vers et qu'une seule fois ; tous les autres vers y font référence mais aucun ne reprend le mot « estrela » (« étoile ») qui donne son titre au poème. Cependant, le mot « ninguem » (« personne ») et l'expression « inda bem » (« tant mieux ») sont répétés à chaque strophe, leur interdépendance née de la rime nasale « em » étant utilisée pour produire la rime.

Dans sa pièce, Vianna da Motta utilise uniquement deux structures de phrases mélodiques :

- l'une pour les vers heptasyllabiques – les deux premiers vers de chaque strophe ;



- l'autre pour les vers octosyllabiques – le troisième vers de chaque strophe (que Vianna da Motta fait entendre deux fois en tout).



En fonction du vers heptasyllabique, la ligne mélodique est transposée – en *fa* majeur pour les premiers vers des trois strophes, en *ré* majeur pour les deuxièmes vers des deux premières strophes, en *ré* bémol majeur pour le deuxième vers de la troisième strophe – évolution tonale qui accompagne l'évolution du récit. Dans un premier temps, le narrateur évoque une étoile invisible ; dans un second temps, il en caractérise la lumière ; dans un troisième et dernier temps, il affirme qu'il gardera pour lui son secret. La ligne mélodique utilisée pour les vers octosyllabiques n'est pas transposée, ce qui va de pair avec le caractère non évolutif du vers : le narrateur affirme à trois reprises qu'il est heureux que personne ne voie son étoile. L'analyse de la pièce de Vianna da Motta permet d'affirmer que sa forme a été conçue à partir de celle du poème, ce qui s'explique probablement par la « perfection dans la forme » qu'il trouvait dans la poésie portugaise.

Dans sa lettre, Vianna da Motta évoque également une « souplesse » de la poésie portugaise qu'il découvre. Une analyse de son travail musical des vers heptasyllabiques – les deux premiers vers de chacune des strophes – permet de comprendre cette considération d'un point de vue technique. Comme nous l'observons dans les exemples ci-dessous, la structure mélodique de la phrase est ajustée à chaque vers, que ce soit par une légère variation du rythme ou par l'ajout de notes (anacrouse ou note à l'intérieur de la phrase) pour préciser l'emplacement des syllabes par rapport aux hauteurs :



Exemple n°143 : *A Estrela*, op. 10 n°3 (74.3.), extrait de la partie vocale, mes. 5-6a.

5

Co - mo as ou - tras não re - luz,

Exemple n°144 : *A Estrela, op. 10 n°3 (74.3.)*, extrait de la partie vocale, mes. 5-6b.

7

Que nin-guem vê se - não eu,

Exemple n°145 : *A Estrela, op. 10 n°3 (74.3.)*, extrait de la partie vocale, mes. 7-8a.

7

Mas dá tão se - re - na luz

Exemple n°146 : *A Estrela, op. 10 n°3 (74.3.)*, extrait de la partie vocale, mes. 7-8b.

20

No can - ti - nho a - zul do ceo

Exemple n°147 : *A Estrela, op. 10 n°3 (74.3.)*, extrait de la partie vocale, mes. 20-21.

22

on de el-la está não di - go eu

Exemple n°148 : *A Estrela, op. 10 n°3 (74.3.)*, extrait de la partie vocale, mes. 22-23.

On observe donc qu'à la mesure 5b (exemple n°144), la dernière partie du deuxième temps est divisée en deux doubles croches par rapport à la structure rythmique de la formule mélodique énoncée pour la première fois à la mesure 5a (exemple n°143) sous une forme entièrement syllabique qui trouve un équivalent des mesures 7a à 8a (exemple n°145). Dans le premier exemple, Vianna da Motta rassemble les deux syllabes « es » et « tre » du mot « estrela », la première voyelle du mot pouvant être liée avec la dernière voyelle du mot précédent (la voyelle « a » du mot « uma »), le passage donné comme exemple comprenant au total sept syllabes⁴⁷⁶. Dans le deuxième exemple, Vianna da Motta aurait pu appliquer le même principe en faisant une synérèse entre la dernière voyelle du premier mot – « Como » – à la première voyelle du deuxième mot – « as ». Le fait qu'il ne l'ait pas faite augmente le nombre de syllabes à huit. Il y a donc ici un véritable choix compositionnel qui tient compte du phrasé musical, choix que l'on retrouve aux mesures 7b, 20 et 22 (cf. exemples n°s146, 147 et 148, respectivement) lorsque Vianna da Motta ajoute une anacrouse

⁴⁷⁶ Les articulations des syllabes ne correspondent pas forcément au nombre réel de pieds lorsqu'ils sont mis en musique.

qu'il est ensuite contraint de compenser : dans le premier exemple, il fait entendre la voyelle « e » de la syllabe « re » du mot « serena » sur deux hauteurs ; dans le deuxième exemple, il fait entendre la voyelle « u » de la syllabe « zul » du mot « azul » sur deux hauteurs et ne fait pas la synérèse entre les voyelles de la fin du deuxième mot – « cantinho » – et du début du troisième mot – « azul » ; dans le troisième exemple, il prolonge la syllabe entendue dans l'anacrouse jusqu'à la première note de la mesure, autrement dit, il anticipe l'articulation de la première voyelle du vers ce qui lui permet de ne pas compenser l'anacrouse. À travers ces procédés compositionnels lui permettant de choisir l'emplacement des syllabes par rapport aux différentes parties des temps des mesures (lesquelles ont leur hiérarchie) et de varier l'expression de cette ligne mélodique au caractère structurant, Vianna da Motta parvient à donner plus au moins d'importance à chaque mot ou à chaque syllabe et à orienter l'attention de l'auditeur sur des sonorités précises. Nous comprenons ainsi que la « souplesse » de la poésie portugaise s'explique par le potentiel du travail de la structure rythmique de ses vers, en lui donnant sans doute une musicalité autre que celle du poète sans pour autant dénaturer la sonorité originale de la langue.

Si cette étude ne permet pas d'identifier de nouveaux éléments « nationalistes », elle permet cependant de comprendre les libertés que Vianna da Motta s'est permises en utilisant des poésies portugaises, libertés dont nous pouvons ainsi affirmer qu'elles ne représentaient pas, à ses yeux, une dénaturation du poème compris comme principal objet « nationaliste ».

Il est donc temps de voir si, au-delà de l'emploi de poésies portugaises, d'autres éléments « nationalistes » sont utilisés par Vianna da Motta dans ses *canções* pour évoquer l'univers musical portugais ou si au contraire, comme l'affirme Teresa Cascudo, « la simple utilisation de la langue portugaise dans la composition [est] en soi nationaliste ». Si l'on s'en tient à la pièce *A Estrela*, *op. 10 n°3* (74.3.), on constate qu'elle ne comporte aucun des éléments « nationalistes » évoqués dans les chapitres précédents, tels que l'imitation de la guitare, la forme de danse populaire ou les enchaînements harmoniques entre dominante et tonique. L'accompagnement en accords plaqués sur un rythme de sicilienne n'a rien de spécifiquement portugais. Le fait que la ligne mélodique des vers heptasyllabiques soit transposée à des tonalités éloignées de la tonalité principale va d'ailleurs à l'extrême opposé de la simplicité du parcours harmonique privilégié dans l'ensemble des œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta que nous avons étudiées jusqu'ici. À vrai dire, ce n'est que dans les deux premières pièces des *Canções Portuguesas*, *op. 10* (74.) que l'on perçoit les signes d'une attention portée à l'évocation d'un univers populaire, qui n'est pas nécessairement portugais. Les enchaînements entre tonique et dominante que l'on observe des mesures 10 à 18 de la *Pastoral*, *op. 10 n°1* (74.1.) – reprises des mesures 35 à 43 – renvoient à l'univers populaire mais leur longueur et leur fréquence ne nous permettent pas d'affirmer qu'une spécificité portugaise s'en dégage. Des mesures 1 à 9 de l'introduction de la *Pastoral*, *op. 10 n°1* (74.1.), des mesures 30 à 34 de la transition centrale et des mesures 58 à 63 de la conclusion, lesquelles s'inspirent de l'introduction, un long bourdon joué à la main gauche sur un intervalle de quinte juste remplit la fonction de support harmonique de la mélodie.



Exemple n°149 : *Pastoral, op. 10 n°1 (74.1.)*, extrait des mes. 1-6.

S'il connote l'univers populaire, ce bourdon écrit sur l'intervalle de quinte juste ne saurait être compris comme renvoyant spécifiquement à l'univers culturel portugais. En effet, nous le trouvons avec la même signification musicale dans de nombreuses autres œuvres de compositeurs savants du XIX^e siècle, telles que la *Rhapsodie espagnole, S. 254* de Liszt, le *Jour de noces, op. 65 n°6* du VIII^e cahier du cycle *Pièces Lyriques* de Grieg ou de nombreuses pièces des *Danses paysannes norvégiennes, op. 72* du même compositeur, telles que la n°1 *Marche nuptiale de Giboens*, la n°4 *Air de Haugelat*, la n°5 *Air pour la corne de chèvre*, la n°6 *Gangar*, la n°8 *Marche*, la n°10 *Halling de Knut Lurasen*, la n°11 *Halling*, la n°13 *Rêve de Havar Giboens*, la n°14 *Procession nuptiale*, la n°15 *La mariée de Skuldal*, la n°16 *Les filles de Kivledal I* et la n°17 *Les filles de Kivledal II*. Enfin, notre propos peut être illustré par le passage des mesures 29 à 53 – repris à la réexposition à partir de la mesure 312 – de l'iconique premier mouvement de la *Symphonie n°6, op. 68*, dite « Pastorale », de Beethoven, lequel a précisé vouloir représenter un « Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne »⁴⁷⁷.

Exemple n°150 : *Symphonie n°6, op. 68* de Beethoven, extrait des parties de hautbois, cors en fa et violoncelles, extrait des mes. 29-32 (1^{er} mouvement)⁴⁷⁸.

Un bourdon s'y fait entendre aux violoncelles et aux cors en fa sur les notes *fa* et *do* (en sons réels), servant de support harmonique au thème entendu au premier hautbois puis renforcé par le deuxième hautbois à l'intervalle de tierce, auquel les degrés conjoints, les faibles intervalles mélodiques, l'ambitus essentiellement cantonné à l'octave, la répétition de motifs rythmiques et le timbre des instruments à anche double, confèrent un caractère champêtre.

⁴⁷⁷ « Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande », Ludwig van BEETHOVEN, *Sixième Symphonie. Pastorale. en fa majeur [...] Œuvre 68*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [ca. 1826], Cotage 4311, p. 1.

⁴⁷⁸ Ludwig van BEETHOVEN, *Sixième Symphonie. Pastorale. en fa majeur [...] Œuvre 68, op. cit.*

Certains indices laissent penser que pour Vianna da Motta lui-même, l'usage du bourdon ne renvoyait pas spécifiquement à l'univers populaire portugais. Il fait en effet entendre les notes de l'intervalle de quinte juste – *sol* et *ré* – en alternance dans *Johannistag*, *op. 15 n°1* (82.1) qui est un *Lied*. Mais plus frappant encore est l'exemple du bourdon de son œuvre *Ein Dorffest* (52.) pour piano à quatre mains de 1885, qui évoque son imaginaire populaire avant sa phase « nationaliste » de 1891. Des mesures 29 à 34 du *n°1 Einleitung (Festzug)* (52.1.), dans un passage très beethovénien, le bourdon se fait entendre au *Secondo* et à la main gauche du *Primo* sur les notes pédales *do* et *sol* :

Exemple n°151 : *Einleitung (Festzug)* (52.1.), mes. 29-36.

L'évidence qu'il y a ici une volonté du compositeur d'évoquer l'univers populaire est corroborée par le caractère champêtre du thème joué à la main droite du *Primo*, caractère qui présente les mêmes caractéristiques que le passage du premier mouvement de la *Symphonie n°6, op. 68* de Beethoven commençant à la mesure 29 : nombreux degrés conjoints, faibles intervalles mélodiques – surtout de tierces, ne dépassant pas la quinte – ambitus de quarte (allant jusqu'à l'octave uniquement si l'on prend en compte les mesures 35 et 36) et répétition de motifs mélodico-rhythmiques qui constituent le thème.

Dans la même suite, des mesures 50 à 57 du *n°2 Tanz* (52.2.), un bourdon sur les notes pédales de *si* et *fa* est joué au *Secondo* :

Exemple n°152 : *Tanz* (52.2.), extrait des mes. 55-56.

Du thème joué au *Primo* se dégage également un caractère champêtre, procédant de caractéristiques différentes de celles des exemples précédents (la répétition motivique, l'homorythmie du duo, les intervalles harmoniques de quinte à vide générés par les rencontres des voix, les jeux en tierces parallèles et en mouvements contraires, en particulier aux mesures 53 et 54). Les différents traitements thématiques mis en œuvre au regard de l'utilisation du bourdon en quinte juste révèlent l'importance que Vianna da Motta attachait à ce dernier pour évoquer l'univers populaire. Enfin, la deuxième pièce de son cycle *Erinnerungen*, op. 7 (51.) pour piano à quatre mains, intitulée « *Pastorale* », également de 1885, recourt au même bourdon (joué au *Secondo*) que dans les mesures 29 à 34 du n°1 *Einleitung (Festzug)* (52.1.) du cycle *Ein Dorffest* (52.) et au même type de traitement mélodique fondé sur un duo structuré autour d'intervalles de tierces et de sixtes (joué au *Primo*) des mesures 50 à 57 du n°2 *Tanz* (52.2.) du même cycle (cf. mes. 1 à 14 et mes. 61 à 74).

Exemple n°153 : *Pastorale* (51.2.), extrait des mes. 1-5.

Cette utilisation courante du bourdon en quinte juste pour évoquer l'univers pastoral explique certainement son utilisation dans la pièce pour piano et chant *Pastoral*, op. 10 n°1 (74.1.). Cependant, rien dans cette dernière œuvre ne nous permet d'identifier une quelconque recherche de « couleur locale ». Il est même probable que ce soit l'origine populaire du poème qui ait conduit Vianna da Motta à recourir à cet élément fortement connoté qu'est le bourdon.

Dans la deuxième pièce du cycle, intitulée *Amores, amores* op. 10 n°2 (74.2.), on retrouve l'un des éléments musicaux « nationalistes » que nous avons étudié : l'imitation de la guitare au piano. C'est surtout dans le passage des mesures 7 à 25, partiellement repris des mesures 41 à 51, lorsque le piano prépare l'entrée de la voix puis l'accompagne, que l'on observe une écriture pianistique renvoyant au jeu de la guitare par l'abondance des signes *arpeggio*, en début de chaque mesure, sur des accords d'ambitus assez larges :

Exemple n°154 : *Amores, amores*, op. 10 n°2 (74.2.), extrait des mes. 7-13.

Le fait de n'utiliser qu'un seul signe *arpeggio* parcourant toute les notes de l'accord – aussi bien les trois notes de la main gauche que les trois notes de la main droite – indique que chacun de ces accords arpégés doit être compris comme un seul objet sonore. Si l'on pouvait penser que les signes *arpeggio* étaient écrits à cause de l'écart entre les notes de la main gauche, ceux des mesures 14, 15, 17, 19 et 25 montrent que cette indication relève d'une intention musicale et non d'un confort pianistique.

Après une analyse attentive des œuvres pour piano et chant sur des textes portugais composées postérieurement – à savoir le *Fado* (77.), la *Canção perdida* (79.), la pièce *A luz* (95.), le *Coro da Tragédia Inês de Castro* (98.), la pièce *Cantar dos búzios* (100.) et la pièce *Verdes são as hortas* (102.) – à l'exception du *Fado* (77.), nous n'avons trouvé aucun élément « nationaliste » autre que le texte en portugais. Nous n'y avons d'ailleurs trouvé aucun élément connotant l'univers populaire en général. On relève par ailleurs une recherche harmonique et un travail contrapuntique de plus en plus complexes, qui vont à l'encontre de la simplicité revendiquée dans les premières œuvres « nationalistes », avec un discret changement de tendance à partir de 1929 et la composition de *Cantar dos búzios* (100.). Les deux premières pièces du cycle *Canções Portuguesas op. 10* (74.) – *Pastoral, op. 10 n°1* (74.1) et *Amores, amores, op. 10 n°2* (74.2) – et le *Fado* (77.) – œuvre composée à la même période que les *Canções Portuguesas op. 10* (74.) – sont ainsi les seules à évoquer un univers populaire, les deux dernières pièces citées étant les seules à utiliser des éléments « nationalistes » autres que la langue portugaise des textes.

À l'image de l'évolution esthétique révélée par le travail différencié des thèmes populaires des œuvres « nationalistes », étudiée dans le « 1.1. Utilisation de thèmes populaires », le répertoire comportant du texte en portugais connaît une évolution allant dans le sens d'une moindre attention portée aux éléments musicaux populaires, voire « nationalistes », autres que l'emploi exclusif de la langue portugaise, ce qui rend justice à l'affirmation de Teresa Cascudo selon laquelle « la simple utilisation de la langue portugaise dans la composition était en soi nationaliste ». De même pour la complexification harmonique et contrapuntique progressive qui peut également être comparée à l'évolution que subit ce travail différencié des thèmes populaires dans ses œuvres « nationalistes », lequel subit également un changement de tendance mais en 1908 avec le cycle *Cenas Portuguesas, op. 18* (94.).

Au cours de cette deuxième partie, l'ensemble de nos analyses ont été fondées sur une problématique centrale : quels sont les aspects de la composition de Vianna da Motta qui lui permettaient de penser que sa musique évoquait la « couleur nationale » ? Nous avons identifié un certain nombre d'éléments « nationalistes » susceptibles d'évoquer la culture portugaise, reposant sur l'emprunt d'un matériel ou l'évocation par l'écriture de son patrimoine : l'emploi de textes portugais provenant de la poésie, l'emploi de mélodies populaires portugaises, l'emploi long et

récurrent des harmonies du I^{er} et du V^e degrés, l'évocation d'instruments traditionnels portugais, du genre musical du *fado* et de genres de danse portugais. Nous avons ainsi élaboré un tableau, présenté ci-dessous, dans lequel nous avons listé les œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta en précisant les éléments « nationalistes » de chacune d'entre elles. Certains de ces éléments n'ont pas été mentionnés dans nos analyses, comme l'évocation de la guitare des mesures 121 à 130 de la 2^e *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), qui nous a conduit à cocher la colonne « évocation d'instruments traditionnels ». Dans notre exposé, son utilisation n'avait rien de suffisamment spécifique pour faire évoluer la réflexion. Nous avons exclu de cette liste l'œuvre *Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano* (96.) qui est une réduction de la version originale pour orchestre. En effet, il ne serait pas pertinent de l'inclure dans la mesure où le travail de réduction au piano de l'orchestre n'implique pas nécessairement la recherche d'une écriture pianistique pouvant être comprise comme « nationaliste ».

	Emploi de texte en portugais	Emprunt de mélodies populaires	Emploi long et récurrent des harmonies des I ^{er} et V ^e degrés	Évocation d'instruments traditionnels	Évocation du <i>fado</i>	Évocation de genres de danses populaires
1 ^a <i>Rapsódia Portuguesa</i> (63.1.)		x	x	x	x	
2 ^a <i>Rapsódia Portuguesa</i> (63.2.)		x		x		
3 ^a <i>Rapsódia Portuguesa</i> (63.3.)		x				
4 ^a <i>Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde</i> (63.4.)		x		x		
5 ^a <i>Rapsódia Portuguesa, São João</i> (63.5.)		x		x		
<i>Cantiga d'amor, op. 9 n°1</i> (70.1.)			x	x		
<i>Chula, op. 9 n°2</i> (70.2.)				x		x
<i>Valsa caprichosa, op. 9 n°3</i> (70.3.)						
<i>Pastoral, op. 10 n°1</i> (74.1.)	x					
<i>Amores, amores, op. 10 n°2</i> (74.1.)	x			x		
<i>A Estrela, op. 10 n°3</i> (74.1.)	x					
<i>Olhos Negros, op. 10 n°4</i> (74.1.)	x					
<i>Lavadeira e Caçador, op. 10 n°5</i> (74.1.)	x					
<i>Vito, op. 11</i> (75.)		x	x	x		x
<i>Fado</i> (77.)	x		x	x	x	
<i>Canção perdida</i> (79.)	x					
<i>Dança de roda, op. 15 n°1</i> (90.1.)		x				
<i>Adeus, minha terra, op. 15 n°2</i> (90.2.)		x				
<i>Chula do Douro, op. 15 n°3</i> (90.3.)		x	x	x		
<i>Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16</i> (91.)		x				
<i>Cenas Portuguesas, op. 18 n°1</i> (94.1.)		x				
<i>Cenas Portuguesas, op. 18 n°2</i> (94.2.)		x				
<i>Cenas Portuguesas, op. 18 n°3</i> (94.3.)		x				

<i>A luz</i> (95.)	x				
<i>Coro da Tragédia Inês de Castro</i> (98.)	x				
<i>Cantar dos búzios</i> (100.)	x				
<i>Verdes são as hortas</i> (102.)	x				

Il faut envisager la possibilité que nous n'ayons pas repéré tous les éléments « nationalistes » employés par Vianna da Motta dans ses œuvres, ce qui expliquerait qu'aucune case n'ait été cochée pour la *Valsa caprichosa*, op. 9 n°3 (70.3.). Il serait par ailleurs intéressant de comprendre ce que Vianna da Motta a perçu de « portugais » dans cette pièce, qui ne recourt à aucun des éléments « nationalistes » que nous avons identifiés. Ce n'est qu'aux sections a_3 et a_3' , dans lesquelles sont employées les harmonies du I^{er} et du V^e degrés et une écriture en hémioles donnant l'illusion d'une musique binaire (contrariant la métrique de la valse), que Vianna da Motta se rapproche le plus d'un univers musical populaire.

Exemple n°155 : *Valsa caprichosa*, op. 9 n°3 (70.3.), mes. 35-40.

Cependant, ces courtes sections semblent peu significatives au regard de l'ensemble de la pièce pour que l'on puisse conclure à l'évocation d'une « couleur nationale » portugaise, ce qui n'empêche pas qu'un « ton populaire », pour utiliser l'expression de Luís PIPA⁴⁷⁹, se dégage de cette œuvre. C'est d'ailleurs le cas de l'ensemble des œuvres listées dans ce tableau, qui évoquent l'univers populaire par le biais des *ostinatos*, de l'improvisation mélodique comme dans la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.) ou le *Vito*, op. 11 (75.), du bourdon sur l'intervalle de quinte juste comme dans la *Pastoral*, op. 10 n°1 (74.1.), la 2^{de} *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), la 5^{de} *Rapsódia Portuguesa*, *São João* (63.5.), la *Chula*, op. 9 n°2 (70.2.), la *Dança de roda*, op. 15 n°1 (90.1.), la *Chula do Douro*, op. 15 n°3 (90.3.) et les *Cenas Portuguesas*, op. 18 n°2 (94.2.) et n°3 (94.3.). Enfin, il faut aussi envisager l'hypothèse que cette « couleur nationale » portugaise ne soit pas toujours explicite et relève pour partie de l'interprétation. Il est ainsi vraisemblable que les conduites mélodico-harmoniques connotant le genre du *fado* suggèrent à l'interprète une certaine souplesse rythmique dans le jeu, même si le compositeur n'a pas précisé « *rubato* » ou « *ad libitum* ». La très grande souplesse rythmique que l'on relève dans les enregistrements que Vianna da Motta a faits de ses *Cenas Portuguesas*, op. 9 (70.) – notamment de la *Cantiga d'amor*, op. 9 n°1 (70.1.) et de la *Valsa caprichosa*, op. 9 n°3 (70.3.) –, provoquant à plusieurs

⁴⁷⁹ LUÍS PIPA, *From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism : The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948). A Practice-Based Study Illustrated Through Recordings and a Commentary*, op. cit., p. 28.

reprises une véritable sensation de *rubato* par des *rallentandos* exacerbés, va dans ce sens. Cette souplesse rythmique prend d'autant plus de relief que les enregistrements que Vianna da Motta a faits des œuvres d'autres compositeurs – telles que l'*Églogue* des *Années de pèlerinage : Suisse*, S. 160 de Liszt, la *Polonaise*, op. 53 de Chopin mais surtout *Wohin ?* des 6 *Müllerlieder von Franz Schubert*, S. 565 de Liszt⁴⁸⁰ dont l'écriture ressemble à celle de la *Cantiga d'amor*, op. 9 n°1 (70.1.) – révèlent qu'il ne se permettait pas autant de liberté rythmique pour atteindre cette expressivité. À ce stade de la réflexion, nous pouvons émettre l'hypothèse que c'est cette expressivité qui est la plus à même de qualifier la « couleur nationale » portugaise telle que la concevait Vianna da Motta.

En effet, certains des éléments « nationalistes » identifiés étaient également présents dans les musiques d'autres cultures, ce qui nous a conduit à rechercher les spécificités culturelles de chacune. Même en identifiant des différences, il a toujours été difficile d'affirmer avec certitude qu'un élément compris comme évocateur de la culture portugaise ne pouvait pas être compris comme évocateur d'une autre culture. Ce problème, présent tout au long de notre étude, n'a pas toujours permis d'aboutir à des conclusions pleinement satisfaisantes. Le passage sur la « Música Nacionalista » écrit par Vianna da Motta dans son journal intime le 2 février 1889, dans lequel il associe la guitare à la culture espagnole⁴⁸¹ alors qu'il l'évoque dans plusieurs de ses œuvres « nationalistes », illustre bien notre propos. Enfin, comme l'affirme Didier Francfort, « plus les compositeurs prétendent se différencier d'une mode cosmopolite, plus ils retrouvent des références communes et des formes musicales communes. Ainsi, coexistent, dans certaines œuvres, des constructions identitaires nationales et des reflets d'une sensibilité musicale et d'une culture européenne communes »⁴⁸². Les propos de Fernando Lopes-Graça illustrent l'échec relatif de son contemporain portugais lorsqu'il affirme que « le nationalisme musical de Vianna da Motta a souffert d'une contradiction qui en a réduit la portée esthétique [...] : la contradiction entre la matière et le langage, la matière étant extraite de notre fond musical populaire, le langage restant dépendant d'une syntaxe traditionnelle – plus précisément : d'un langage harmonique de racine germanique »⁴⁸³. Nous pourrions cependant avancer l'hypothèse que l'emploi d'un seul élément « nationaliste » n'est pas suffisant pour évoquer un univers culturel national spécifique et que la conjonction de plusieurs de ces éléments est toujours nécessaire. Dans cette perspective, des œuvres telles que la *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.), le *Vito*, op. 11 (75.) ou le *Fado* (77.), qui comportent chacune quatre des éléments « nationalistes » identifiés, seraient les plus représentatives de l'idée que Vianna da Motta avait de la musique « nationaliste » et de ce que connotait pour lui la « couleur nationale » portugaise.

⁴⁸⁰ Cf. l'ensemble des enregistrements ici mentionnés dans José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : The Complete Recordings*, op. cit..

⁴⁸¹ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 607.

⁴⁸² Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, op. cit., p. 349.

⁴⁸³ « o nacionalismo musical de Vianna da Motta sofreu inicialmente de uma contradição que lhe diminuiu o alcance estético [...] : a contradição entre a matéria e a linguagem, aquela extraída do nosso fundo musical popular, esta continuando subsidiária de uma sintaxe tradicional – mais especificamente : de uma linguagem harmónica de raiz germânica », Fernando LOPES-GRAÇA, *A Música Portuguesa e os seus Problemas – II*, op. cit., p. 22-23.

Mais une autre réflexion s'impose au sujet des éléments musicaux susceptibles d'évoquer des cultures spécifiques. Lorsque les compositeurs nationalistes de l'Europe du XIX^e siècle ont composé des œuvres en revendiquant une couleur propre à leur nation par l'emprunt de thèmes populaires, de textes de leur littérature nationale, d'instruments, de danses ou de musiques traditionnelles, il semble que la question n'était pas tant d'exprimer une « couleur locale » ou « nationale » que de créer des codes nationaux fondateurs. Comme nous l'avons vu à différentes reprises, des pays comme l'Espagne (avec l'usage du mode phrygien, des castagnettes, etc.) ou la Russie (avec la représentation des cloches) ont su créer et s'approprier ces codes, ce qui explique probablement leur importance dans l'histoire de la musique occidentale des XIX^e et XX^e siècles. D'un autre côté, la moindre importance du Portugal dans l'histoire de la musique de cette époque s'explique, au moins pour partie, par l'absence de création substantielle de codes culturels distinctifs, et l'échec dans l'appropriation de codes culturels transversaux à plusieurs pays, ce qui pourrait expliquer la difficulté que nous avons rencontrée à illustrer la thèse selon laquelle la « couleur nationale » de la musique de Vianna da Motta renvoyait sans aucun doute à l'univers culturel portugais. Dans cette perspective, le mérite de Vianna da Motta ne résiderait pas tant dans ses tentatives pour évoquer la « couleur nationale » portugaise que dans le fait de la *créer*, en utilisant dans ses œuvres des éléments susceptibles de connoter la culture portugaise dans le but de les répandre aussi bien au Portugal qu'à l'étranger et de les faire reconnaître comme codes musicaux portugais.

Troisième partie : Les influences

Chapitre I : Considérations sur la méthode

Cette partie propose une analyse comparée d'œuvres de Vianna da Motta avec des œuvres de compositeurs ayant pu l'influencer. Nous avons adopté une méthode pour limiter le champ des possibles consistant dans l'analyse d'une base de données, reproduite dans l'annexe « III. Base de données des programmes de concerts de Vianna da Motta », qui recense le répertoire de concerts de Vianna da Motta⁴⁸⁴. La base de données comporte environ 9300 enregistrements⁴⁸⁵, dont chacun correspond à une œuvre jouée lors de l'un des 1120 concerts donnés entre le 20 mars 1881 et le 22 février 1946⁴⁸⁶. Compte tenu de sa dimension et de sa complexité, un résumé des procédures de construction et d'exploitation de cette base de données s'impose, avant l'analyse proprement dite. Enfin, les écrits de Vianna da Motta – non seulement ses éditions musicales et ses travaux d'érudition mais aussi ses journaux intimes et sa correspondance –, qui témoignent aussi de sa culture musicale, permettront ponctuellement d'affiner nos idées.

1. Méthodologie de la base de données

Pour l'élaboration de la base de données répertorient les concerts de Vianna da Motta, nous avons dépouillé les programmes de concert⁴⁸⁷ du fonds Vianna da Motta de la *Biblioteca Nacional de Portugal*, sources figurant dans le « 2. Programmes des concerts de Vianna da Motta ». L'obsession de Vianna da Motta pour la conservation de ses documents, dont témoignent la dimension et l'éclectisme du fonds, laisse penser que l'essentiel des programmes des concerts qu'il a donnés au cours de sa vie s'y trouvent. Nous avons organisé la base de données en neuf colonnes comprenant les informations suivantes :

- nom du compositeur – pour des questions de lisibilité, nous avons opté pour l'utilisation exclusive des noms de famille des compositeurs sauf pour les compositeurs peu connus ou les homonymes. Pour ces derniers, nous avons indiqué l'initiale du prénom ;
- nom du compositeur de l'œuvre originale – dans le cas des transcriptions, adaptations, arrangements, etc. ;

⁴⁸⁴ Cette annexe ne répertorie que les œuvres interprétées par Vianna da Motta. Nous n'avons donc pas tenu compte des œuvres interprétées par d'autres musiciens dans les concerts auxquels il participait.

⁴⁸⁵ Dans une base de données, un enregistrement correspond aux données d'une ligne.

⁴⁸⁶ Trois de ces programmes ne mentionnent pas le répertoire interprété.

⁴⁸⁷ Nous avons inclus les représentations publiques comme les auditions du *Salão do Conservatório Nacional* dans lesquelles Vianna da Motta accompagnait certains de ses élèves interprétant des œuvres concertantes et les concerts que Vianna da Motta a dirigés en tant que chef d'orchestre. Ils permettent en effet d'identifier ses goûts musicaux.

- titre de l'œuvre interprétée – pour certains opus, surtout les *Lieder*, nous avons opté pour l'insertion d'un nom général en début de titre (nous avons par exemple ajouté l'indication « 6 *Lieder* » avant le titre '*Die Lotosblume*', *op. 25 n°1* de Franz Robert) pour pouvoir effectuer un tri alphabétique, lequel regroupe les pièces des mêmes opus et favorise l'identification des pièces interprétées pour chacun ;
- date du concert – certains programmes de concerts réalisés en Russie présentant uniquement la date du calendrier orthodoxe, nous avons transposé ces dates dans le calendrier grégorien et présenté entre parenthèses celles du calendrier orthodoxe ;
- le lieu du concert dans trois colonnes distinctes : la salle, la ville et le pays – nous avons opté pour l'indication des noms de villes et de pays tels qu'ils existent aujourd'hui ;
- musiciens avec qui Vianna da Motta a joué – avec entre parenthèses l'instrument ou « (direction) » dans les cas où Vianna da Motta a soit joué avec orchestre, soit dirigé un orchestre ;
- observations diverses – par exemple les corrections apportées au programme dont on suppose qu'elles sont de la main de Vianna da Motta ou les informations figurant dans le programme susceptibles d'être exploitées.

Une dixième colonne, intitulée « Œuvre et compositeur », comprenant l'œuvre suivie du nom du compositeur (écrit entre parenthèses) a été ajoutée pour que deux œuvres homonymes ne puissent pas être décomptées comme une seule. Ainsi, la *Valse, op. 34 n°1* de Chopin et la *Valse, op. 34 n°1* de Moszkowski sont comptées comme deux œuvres différentes et non comme une seule. Comme nous l'avons précisé, chaque enregistrement correspond à l'interprétation d'une pièce ou d'une œuvre dans un concert donné. Nous avons strictement respecté l'ordre dans lequel les œuvres ont été interprétées, non seulement lors des concerts mais également dans les opus. Par exemple, lorsqu'en janvier et février 1933, Vianna da Motta présente à trois reprises l'intégrale des *10 Préludes de Choral* de Bach que son ami Busoni transcrit et lui dédie, il ne les joue pas dans l'ordre choisi par Busoni. L'ordre dans lequel Vianna da Motta les a joués dans chacun des concerts a donc été respecté. Une partie des informations concernant le lieu a été exploitée au cours de notre thèse, par exemple dans la deuxième partie lorsque nous avons montré que l'interprétation que Vianna da Motta faisait de ses œuvres « nationalistes » dans des concerts à l'étranger servait le développement de sa carrière internationale. C'est surtout pour mettre en évidence certains aspects de la carrière de Vianna da Motta liés à son image, sa projection et sa renommée que ces informations sont utiles. Dans la mesure où, pour la présente partie, nous nous proposons d'étudier les influences que le répertoire interprété par Vianna da Motta a pu avoir sur ses compositions, les informations concernant l'œuvre, le compositeur et la date du concert sont les informations que nous avons exploitées en priorité.

Lors de la transcription du répertoire dans notre base de données, nous avons rencontré plusieurs difficultés. Bien que pratiquement toutes les œuvres soient accompagnées du nom du compositeur, leur titre n'est pas toujours suffisamment précis pour les identifier. Dans certains cas, nous avons dû déduire les œuvres de la fréquence à laquelle elles apparaissaient ; dans les cas où

cela n'était pas possible, nous avons mis un point d'interrogation – « ? » – en face du numéro et de l'opus de l'œuvre, ainsi : op. ? n° ?. Nous avons d'ailleurs utilisé cette façon de procéder pour l'ensemble des informations manquantes⁴⁸⁸ ce qui génère d'autres problèmes. Ainsi, une œuvre de Chopin intitulée « Étude, op. ? N°? », qui apparaît dans plusieurs enregistrements de la base de données, est comptabilisée dans les œuvres de Chopin interprétées par Vianna da Motta comme une seule œuvre et non pas plusieurs comme c'est peut-être le cas. En outre, pour les œuvres dont il existe plusieurs versions – comme *Au bord d'une source* de Liszt, dont il existe une version dans *l'Album d'un voyageur*, S. 156, une deuxième dans les *Années de pèlerinage I*, S. 160 et une troisième qui ne diffère de la deuxième que par la *coda* ajoutée de neuf mesures –, nous n'avons pas toujours pu identifier la version interprétée. Sauf à de rares exceptions, elles ne sont pas précisées dans les programmes. Nous nous sommes donc donné la liberté de déduire la version de l'œuvre de sa notoriété (le cas échéant) ou de la fréquence à laquelle une version, ayant été une fois précisée, apparaissait dans les programmes. Toute œuvre identifiée par déduction est accompagnée de la transcription littérale de la façon dont elle est indiquée dans le programme dans la colonne « Observations ». Un problème lié à la présentation des pièces d'un même opus s'est également posé. Le 30 août 1907, le 23 septembre 1907, le 8 juin 1908 et le 8 avril 1923, Vianna da Motta a présenté en concert l'intégrale des 24 *Préludes*, op. 28 de Chopin. Cependant, dans la mesure où il a joué non pas l'intégrale mais des sélections de ces préludes dans de nombreux autres concerts, nous avons procédé à 24 enregistrements dans la colonne « Œuvre » pour pouvoir compter le nombre exact de fois que Vianna da Motta a interprété chacun d'entre eux et ce même si, par exemple, le programme du concert du 8 avril 1923 au *Teatro São Luiz* indique simplement « 24 Preludios, op. 28 »⁴⁸⁹. Si nous n'avions pas adopté cette méthode, nous aurions dû écrire « 24 Préludes, op. 28 » chaque fois que Vianna da Motta avait joué au moins l'un de ces préludes, ce qui aurait posé divers problèmes de lisibilité et d'exploitation de la base de données (même en précisant dans la colonne « Observations » les préludes effectivement interprétés par Vianna da Motta). Nous avons respecté ce principe pour l'ensemble des œuvres réunies sous un même numéro d'opus et dont au moins une pièce a été au moins une fois jouée isolément. Ainsi, comme Vianna da Motta n'a jamais joué aucune des huit pièces de la *Kreisleriana*, op. 16 de Schumann isolément, ce cycle a fait l'objet d'un seul enregistrement, sans distinction des mouvements. Nous n'avons cependant jamais séparé les différents mouvements des sonates, des concertos ou d'autres œuvres construites en plusieurs mouvements ou parties – tels que les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de Bach –, même si ponctuellement, toutes les parties de ces œuvres n'ont pas été jouées. Le cas échéant, les mouvements effectivement interprétés sont précisés dans la colonne « Observations ». Si nous nous sommes permis de le faire pour les sonates et concertos mais non pour les opus comme les 24 *Préludes*, op. 28 de Chopin, c'est parce que le nombre de concerts où Vianna da Motta n'a joué qu'un seul mouvement de sonate ou de concerto est insignifiant alors que le nombre

⁴⁸⁸ Telles que les titres d'œuvres illisibles du fait de la détérioration des documents – comme ceux des concerts des 26 novembre 1891, 11 décembre 1891, 15 décembre 1891 ou 28 décembre 1891 – ou les dates de concert illisibles – comme celle d'un concert réalisé à Bonn au mois de février 1892.

⁴⁸⁹ José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1922-1931 », *op. cit.*

de concerts où il n'a joué que quelques préludes de l'opus 28 de Chopin est significatif. C'est donc le critère de la récurrence à laquelle Vianna da Motta jouait isolément les pièces d'un opus qui a permis de déterminer s'il devait faire l'objet d'un ou de plusieurs enregistrements. En fin de compte, aucun de ces choix ne devrait mettre en péril les résultats de l'analyse pour l'étude que nous nous proposons de réaliser.

Finalement, pour que les systèmes de filtrage simples actuellement mis à disposition par des tableurs tels que LibreOffice Calc puissent reconnaître deux entrées comme faisant référence à une même œuvre, nous avons dû harmoniser les titres des œuvres. En effet, l'enregistrement « Sonate au Claire de Lune » relative à la *Sonate n°14, op. 27 n°2* de Beethoven est comprise par le système comme différente de l'enregistrement « Sonate n°14, op. 27 n°2 ». Nous avons donc parfois dû transcrire les noms des œuvres différemment de la façon dont elles apparaissaient dans les programmes des concerts.

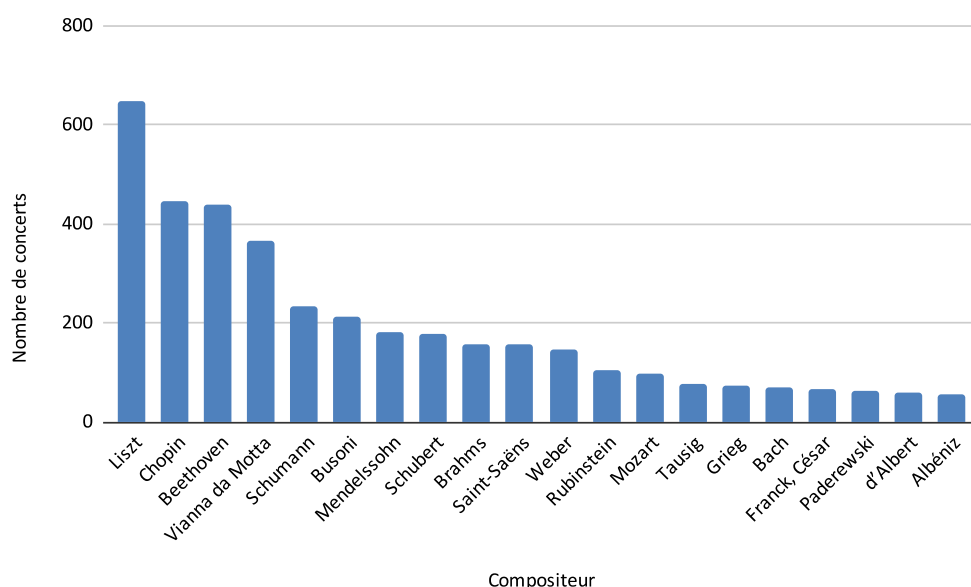
Pour identifier les influences, nous allons pour l'essentiel procéder par l'analyse comparative d'œuvres interprétées et d'œuvres composées. Même si nous tiendrons compte des conclusions du sous-chapitre qui suit – « 2. Quelques chiffres et tendances générales » – relatives aux goûts musicaux de Vianna da Motta déduits de l'exploitation de la base de données, nous privilégierons la comparaison d'œuvres interprétées et d'œuvres composées durant la même période. Pour ce faire, nous tiendrons compte de la durée et de la fréquence d'interprétation des œuvres. Ainsi, la *Ballade n°3, op. 47* de Chopin interprétée par Vianna da Motta entre 1888 et 1938 sera davantage susceptible d'avoir influencé Vianna da Motta que l'*Andante spianato et Grande polonaise brillante, op. 22* du même compositeur qui n'est joué qu'en 1890. De la même façon, la *Sonate n°2, op. 39* de Weber interprétée dans de nombreux concerts sera davantage susceptible d'avoir influencé Vianna da Motta que la *Dumka, op. 59* de Tchaïkovsky qui n'a été interprétée que lors de cinq concerts entre 1902 et 1936.

Lors de nos analyses, nous serons ponctuellement confrontés à l'étude d'influences qui auraient paru inattendues ou invraisemblables si n'avions pas pu démontrer que Vianna da Motta avait interprété l'œuvre analysée durant la période de la composition étudiée. C'est la raison pour laquelle la définition des axes de notre méthode est fondamentale pour justifier nos propos, analyses, réflexions et conclusions.

Précisons que l'étude des influences doit être comprise dans un sens large, tenant non seulement compte des sources d'inspiration ou des techniques compositionnelles mais aussi d'éventuels emprunts littéraires.

2. Quelques chiffres et tendances générales

Dans les 1120 concerts que nous avons recensés, Vianna da Motta a interprété 1863 œuvres de 341 compositeurs⁴⁹⁰. Outre ses propres œuvres, les compositeurs les plus fréquemment interprétés⁴⁹¹ sont Liszt, Chopin, Beethoven, ce que met en évidence le graphique ci-dessous (qui comprend uniquement les vingt premiers résultats) :



Graphique n°2 : Compositeurs les plus fréquemment interprétés.

Vianna da Motta a joué des œuvres de Liszt dans 647 concerts (soit dans environ 58% des concerts), de Chopin dans 445 concerts (environ 40%), de Beethoven dans 441 concerts (environ 39%) et ses propres œuvres dans 365 concerts (environ 33%). Après ce quatrième résultat, correspondant à l'interprétation en concert de ses propres œuvres, nous observons un décrochage considérable, les œuvres de Schumann ayant été interprétées dans 233 concerts (environ 21%). La place qu'occupe Schumann – sur 341 compositeurs – est étonnante au regard de la lassitude exprimée par Vianna da Motta sur son œuvre, affirmant même dans ses journaux intimes au cours de l'année 1888 qu'il n'en jouerait plus⁴⁹². À ce stade de l'analyse, nous pouvons penser qu'il a tout simplement changé d'avis puisque l'essentiel des concerts recensés dans lesquels il interprète Schumann ont lieu entre 1889 et 1940. Plus étonnante est la place qu'occupe Brahms – la neuvième place – au regard de l'hostilité dont témoigne Vianna de Motta pour son œuvre. À de nombreuses reprises, entre 1887 et 1891, Vianna da Motta qualifie ses œuvres d'horribles et de répugnantes⁴⁹³. Pour autant, nous ne pouvons

⁴⁹⁰ Nous n'avons pas pu identifier les auteurs de vingt-trois œuvres.

⁴⁹¹ Nous avons considéré les transcriptions comme des compositions des transpositeurs.

⁴⁹² Cf. entrées du 3 mars 1888, 6 mars 1888 et 9 décembre 1888 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, *op. cit.*, p. 513, 514 et 586.

⁴⁹³ Cf. entrées du 10 janvier 1887, 16 avril 1887, 19 avril 1887, 20 août 1887, 22 août 1887, 12 novembre 1887, 31 janvier 1888, 13 septembre 1888, 16 décembre 1888, 3 février 1889, 17 janvier 1890 et 21 janvier 1891 dans

pas en déduire que les œuvres de Schumann et de Brahms n'ont en aucune manière influencé Vianna da Motta. Les éditions musicales que Vianna da Motta a faites de l'*Album für die Jugend*, op. 68⁴⁹⁴ et du cycle *Kinderszenen*, op. 15⁴⁹⁵ témoignent de l'intérêt qu'il portait à l'œuvre de Schumann. L'entrée du 16 décembre 1888 de son journal intime montre qu'il a pu être influencé par Brahms : « Mon Trio en si mineur ne plaît pas à Schäffer car il est complètement brahmsien. C'est étrange que j'ai adopté une manière de sentir d'un compositeur que je ne tolère même pas mort »⁴⁹⁶. Enfin, non moins étonnante est la place qu'occupe Bach – la seizième place – en ce qu'elle semble infirmer les sources et la tradition musicologique. Dans le *Dicionário de Música*, Tomás Borba et Fernando Lopes-Graça affirment que Vianna da Motta était un « interprète exceptionnel de Bach et de Beethoven »⁴⁹⁷. Vianna da Motta écrit lui-même dans une lettre du 27 septembre 1904 adressée à António Arroyo : « Tout le monde affirme que Bach est l'un des auteurs que je joue le mieux »⁴⁹⁸. De telles critiques tendraient à faire penser que Bach était l'un des compositeurs les plus fréquemment interprétés par Vianna da Motta, ce que l'exploitation de la base de données infirme. Sauf si l'on considère que ces critiques tenaient compte des œuvres de Busoni – qui occupe la sixième place –, qui sont pour nombre d'entre elles des arrangements ou des transcriptions pour piano d'œuvres de Bach composées notamment pour l'orgue, tels que les *10 Préludes de choral*, BV B 27 dédiés à Vianna da Motta et que ce dernier a interprétés dans de nombreux concerts. Il est d'ailleurs fort probable que certaines œuvres indiquées dans les programmes de concerts comme étant de Bach soient en fait des transcriptions de Busoni.

Si l'on considère uniquement les œuvres pour évaluer les penchants esthétiques de l'interprète, on peut affirmer que Vianna da Motta avait une incontestable attirance pour Liszt, puis pour Chopin et Beethoven, ensuite pour Schumann, Busoni et ainsi de suite. Cependant, les conclusions peuvent être nuancées si l'on considère non plus seulement la fréquence à laquelle sont interprétés les compositeurs mais le nombre d'œuvres de chacun que Vianna da Motta a interprétées. Nous avons ainsi ajouté des colonnes en rouge au graphique n°2, correspondant au nombre d'œuvres de chaque compositeur interprété par Vianna da Motta :

José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 318, 355, 356, 446, 468, 504, 555, 592, 608, 691 et 768.

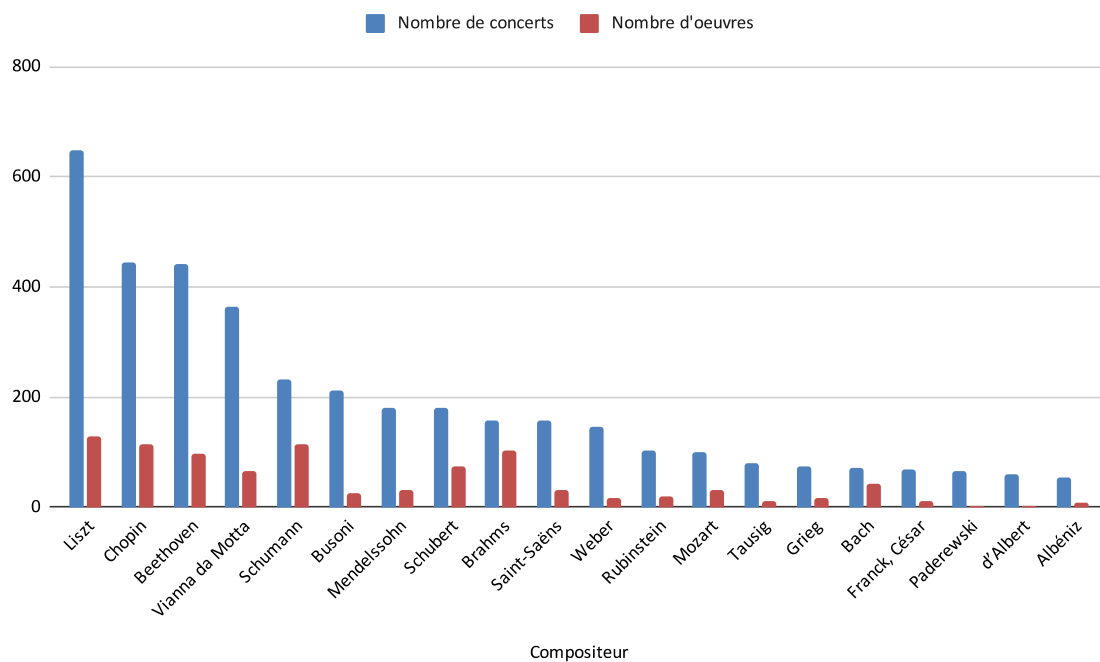
⁴⁹⁴ Robert SCHUMANN, *Album para a Juventude*, op. 68. *43 peças para piano revistas e dedilhadas por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sassetti & Ca., 1923.

⁴⁹⁵ Robert SCHUMANN, *Scenas Infantis*, op. 15, *13 peças para piano revistas e dedilhadas por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sassetti & Ca., 1925.

⁴⁹⁶ « O meu Trio em si menor não agrada ao Schaeffer porque é totalmente brahmsiano. É estranho que eu tenha adoptado a maneira de sentir de um compositor que não tolero nem morto », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 592.

⁴⁹⁷ « Intérprete excepcional de Bach e Beethoven », Tomás BORBA et Fernando LOPES-GRAÇA, « Viana da Mota, José », op. cit., p. 674.

⁴⁹⁸ « Todos dizem que um dos autores que toco melhor é Bach », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 265.



Graphique n°3 : Compositeurs les plus fréquemment interprétés et nombre d'œuvres interprétées par compositeur.

Le « taux de reprise » correspond au nombre moyen de fois que les œuvres d'un compositeur ont été interprétées. Il est calculé en divisant le nombre de concerts au cours desquels Vianna da Motta a interprété les œuvres d'un compositeur par le nombre d'œuvres interprétées de ce compositeur. Pour simplifier l'analyse visuelle de ce graphique, nous proposons une clé de lecture simple : plus les hauteurs des barres bleue et rouge sont proches l'une de l'autre, plus le taux de reprise des œuvres est faible ; plus leurs hauteurs sont différentes, plus le taux de reprise est élevé. Concernant les quatre premiers résultats, la hauteur des barres rouges accompagne à peu près celle des barres bleues, ce qui signifie que les taux de reprise sont relativement proches. En effet, Vianna da Motta a interprété 130 œuvres de Liszt sur un total de 647 concerts, pour un taux de reprise d'environ 5. Autrement dit, Vianna da Motta a interprété en moyenne cinq fois chaque œuvre de Liszt. Il a de la même façon interprété 114 œuvres de Chopin sur un total de 445 concerts, pour un taux de reprise d'environ 4. Le taux de reprise des œuvres de Beethoven est de 4,5 tandis que celui de ses propres œuvres est de 5,5 environ. Ces chiffres ne doivent pas faire l'objet d'une surinterprétation. Ainsi, le fait que Vianna da Motta ait plus souvent rejoué les œuvres de Beethoven que celles de Chopin (en moyenne 4,5 contre 4) ne permet pas de déduire que Vianna da Motta s'intéressait moins à la *découverte* de nouvelles œuvres de Beethoven qu'à celles de Chopin. On peut cependant considérer que la moyenne des valeurs obtenues pour ces quatre premiers résultats – qui correspond à 4,75 – donne une indication sur l'inclination de Vianna da Motta. On peut ainsi considérer que lorsque Vianna da Motta appréciait un compositeur, il reprenait ses œuvres en moyenne 4,75 fois. Cette valeur peut ainsi servir de référence pour les réflexions qui suivent.

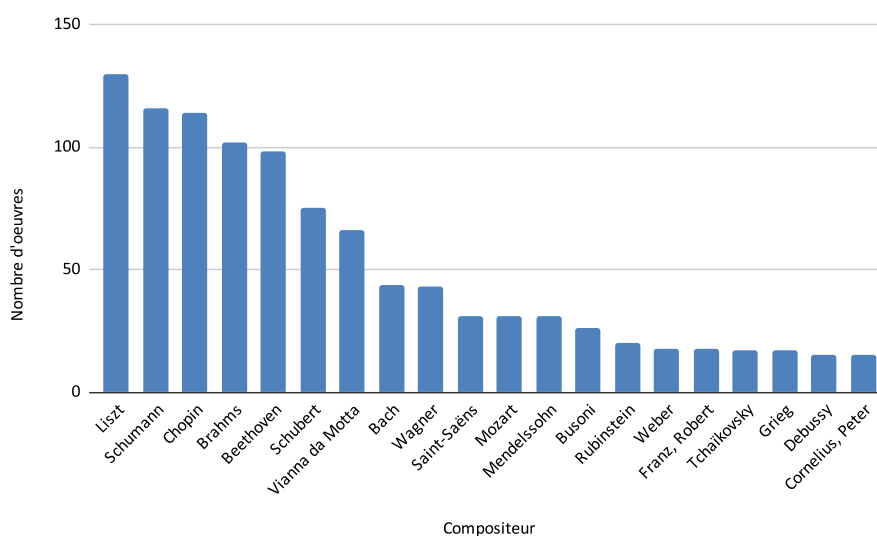
L'analyse du graphique n°3 permet de comprendre les places qu'occupent respectivement Schumann et Brahms. Lorsque l'on compare la hauteur des colonnes pour Schumann, on observe

que la hauteur de la colonne rouge correspond à la moitié de la hauteur de la colonne bleue. Pour Brahms, la hauteur de la colonne rouge dépasse largement la moitié de celle de la colonne bleue. Ainsi, Vianna da Motta a interprété 116 œuvres de Schumann sur un total de 233 concerts, pour un taux de reprise d'environ 2. Les œuvres de ce compositeur n'ont donc pas été interprétées plus de 2 fois en moyenne. Vianna da Motta a par ailleurs interprété 102 œuvres de Brahms sur un total de 159 concerts, pour un taux de reprise d'environ 1,55. Autrement dit, Vianna da Motta a très peu rejoué les œuvres de Brahms. Ces valeurs étant inférieures de plus de moitié au point de référence de 4,75 établi pour les compositeurs faisant l'objet d'une véritable inclination, nous pouvons conclure qu'en dépit de la place qu'elles occupent dans les vingt premiers résultats, les œuvres de Schumann et de Brahms ne doivent pas être comprises comme les plus susceptibles d'avoir influencé Vianna da Motta. On aurait pu penser que le faible taux de reprise d'un compositeur révélerait une exploration de son œuvre. Outre le fait que les réflexions menées sur les quatre premiers résultats – qui nous ont permis d'obtenir le taux de reprise référent de 4,75 – vont à l'encontre de cette idée, elle n'est pas non plus vérifiée par l'analyse de détail. Parmi les œuvres pour piano solo de Schumann, Vianna da Motta a fréquemment interprété les *Études symphoniques*, op. 13 (dans 39 concerts) et le *Carnaval*, op. 9 (dans 30 concerts). Il a aussi beaucoup joué l'*Andante et Variations*, op. 46 pour deux pianos (dans 12 concerts), la *Romance*, op. 28 n°2, les *Kreisleriana*, op. 16, la *Fantaisie*, op. 17 et le *Quatuor*, op. 47 (dans 6 concerts chacun). Mais l'essentiel du répertoire de Schumann que Vianna da Motta a interprété et qui explique sa place parmi les compositeurs les plus interprétés tient aux cycles de *Lieder*, dont les pièces n'ont pas pu être beaucoup jouées compte tenu de la récurrence des autres œuvres de Schumann mentionnées et du taux de reprise environ égal à 2 que nous avons calculé : 12 *Gedichte*, op. 35 ; 3 *Gésang*, op. 31 ; 3 *Zweistimmige Lieder* ; 4 *Duets*, op. 78 ; 4 *Duets*, op. 34 ; 5 *Lieder*, op. 40 ; 6 *Gedichte von N. Lenau und Requiem*, op. 90 ; 6 *Gedichte*, op. 36 ; *Dichterliebe*, op. 48 ; etc. Nous pouvons tirer de ces observations que Vianna da Motta a interprété à de nombreuses reprises un nombre très restreint d'œuvres de Schumann (essentiellement pour piano solo) et qu'il n'a interprété qu'une seule fois de nombreux *Lieder*. Le cas Brahms s'explique de la même façon mais dans des proportions plus importantes encore, puisque le taux de reprise des œuvres de ce compositeur est encore plus faible que celui de Schumann. Sans compter les *Lieder*, Vianna da Motta a fréquemment interprété le *Quatuor n°1*, op. 25 (dans 13 concerts), les 16 *Valses*, op. 39 (dans 9 concerts) et la version pour piano solo de la *Danse hongroise en sol mineur*, n°1 (dans 8 concerts). En revanche, il a joué une quantité de *Lieder* suffisamment importante pour qu'au regard du nombre de concerts où il a interprété des œuvres de Brahms, la valeur du taux de reprise soit d'environ 1,55, ce qui signifie que de nombreux *Lieder* n'ont été interprétés qu'une seule fois. À ce stade de notre démonstration, il convient d'avancer une dernière réflexion puisque les caractéristiques des répertoires peuvent avoir des implications sur la fréquence à laquelle ils sont interprétés et sur leur taux de reprise. Par exemple, il est compréhensible que Vianna da Motta n'ait joué le *Concerto en la mineur*, op. 54 de Schumann que 2 fois, le *Concerto n°1*, op. 15 de Brahms que 4 fois ou le *Concerto n°2*, op. 83 de Brahms que 5 fois, compte tenu des moyens logistiques nécessaires à la

production de telles œuvres, par comparaison avec un récital pour piano solo par exemple. En ce qui concerne le fréquent changement de répertoire des *Lieder*, il s'explique par le nombre important de chanteurs – au moins 75 – que Vianna da Motta a accompagnés tout au long de sa carrière. L'adaptation du répertoire aux capacités vocales, aux tessitures, aux goûts de chacun, explique que Vianna da Motta n'ait interprété qu'une seule fois la plupart des *Lieder*.

En ce qui concerne le cas Bach, le graphique n°3 fournit des informations nous permettant de nuancer nos précédentes conclusions. En effet, Vianna da Motta n'a interprété que 44 œuvres de Bach au cours de 71 concerts, pour un taux de reprise d'environ 1,6. Or, au regard des critiques louant la qualité de son interprétation des œuvres de Bach, il est étonnant de constater qu'il rejouait très peu les œuvres de ce compositeur. On peut en effet estimer que la qualité d'exécution d'une œuvre procède pour partie de l'expérience que l'on acquiert en la jouant. L'analyse du graphique permet de corroborer notre hypothèse selon laquelle la critique a pu considérer les adaptations et les transcriptions de Busoni comme des œuvres de Bach. En effet, Vianna da Motta a interprété 26 œuvres de Busoni au cours de 212 concerts, pour un taux de reprise d'environ 8,15. Si le faible nombre de concerts où Vianna da Motta a interprété les œuvres de Bach et le faible taux de reprise d'œuvres de ce compositeur semblent contredire la critique, le nombre élevé de concerts où il a interprété les œuvres de Busoni et le taux de reprise élevé des œuvres de ce compositeur semblent au contraire la corroborer. Il semble donc à première vue pertinent de tenir compte de Busoni dans l'identification des œuvres susceptibles d'avoir influencé Vianna da Motta. Cependant, dans la mesure où l'essentiel des œuvres interprétées par Vianna da Motta procède d'adaptations au piano d'œuvres de Bach originellement écrites pour l'orgue, il est difficile de conclure à une influence de Busoni sur Vianna da Motta. Ainsi, et malgré l'importance de son œuvre dans le répertoire le plus fréquemment et le mieux interprété par Vianna da Motta, nous l'avons écartée de notre étude.

Il est par ailleurs intéressant d'observer la place qu'occupent les compositeurs si l'on considère le nombre d'œuvres de chacun que Vianna da Motta a interprétées, ce qui donne des résultats légèrement différents de ceux du graphique n°2 :



Graphique n°4 : nombre d'œuvres par compositeur interprété par Vianna da Motta.

On peut observer que Liszt occupe toujours la première place. Schumann et Brahms, qui n'occupaient aucune des quatre premières places, occupent respectivement la deuxième et la quatrième place, ce qui n'est guère étonnant au regard de nos précédentes conclusions. Bach, qui n'occupait que la seizième place, occupe ici la huitième place, doublant ainsi Busoni qui occupait la sixième place mais n'occupe ici que la treizième place. Plus étonnante est la place qu'occupe Wagner – la neuvième – alors qu'il n'occupait précédemment aucune des vingt premières places. Vianna da Motta a interprété 43 œuvres de Wagner sur un total de 42 concerts (soit 3,75% des concerts). Wagner est l'un des rares compositeurs pour lequel le nombre de concerts est inférieur au nombre d'œuvres interprétées⁴⁹⁹. Le taux de reprise des œuvres de Wagner est ainsi inférieur à 1 (environ 0,97). Ce chiffre révèle d'une part que la fréquence à laquelle Vianna da Motta interprétait des œuvres de Wagner qu'il n'avait jamais interprétées auparavant est grande et d'autre part que les concerts où il interprétait du Wagner comprenaient souvent plus d'une pièce de ce compositeur. Le fait que les œuvres de Wagner n'aient été interprétées par Vianna da Motta qu'à des moments très circonscrits de sa carrière ne permet pas de conclure à une influence de son écriture pianistique sur celle de Vianna da Motta, même si l'influence de son écriture orchestrale est manifeste dans certaines œuvres telles que l'*Ouverture Dona Inês de Castro*, qui ne fait pas partie de notre corpus.

Finalement, une dernière lecture est possible, qui s'appuie sur les œuvres que Vianna da Motta a le plus interprétées. Dans la page qui suit, nous présentons un tableau dans lequel les œuvres sont classées par ordre décroissant selon le nombre de fois qu'elles ont été interprétées (le nombre est indiqué dans la colonne de droite). Pour la lisibilité du tableau, nous n'avons retenu que les œuvres ayant été interprétées dans au moins 30 concerts. De même ont été exclus les résultats relatifs aux œuvres de Vianna da Motta qui ne sont pas utiles aux réflexions que nous nous proposons de mener. Nous avons ainsi obtenu les 37 œuvres de compositeurs que Vianna da Motta a le plus souvent interprétées.

⁴⁹⁹ On ne retrouve une configuration équivalente que pour 24 des 341 compositeurs.

Œuvre (compositeur)	Nombre de concerts
<i>St. François de Paule marchant sur les flots</i> , S. 175 n°2 (Liszt)	105
<i>Polacca brillante</i> , op. 72 (Weber)	76
<i>Caprice sur les airs de ballet d'Alceste</i> (Saint-Saëns)	74
<i>Türkischer Marsch</i> , op. 113 n°4 (Ruinen von Athen) (Rubinstein)	71
<i>Berceuse</i> , op. 57 (Chopin)	71
<i>Sonate n°23</i> , op. 57 (Beethoven)	66
<i>Toccata, Adagio et Fugue en do majeur</i> , BWV 564 (Busoni)	59
<i>Caprice (genre Scarlatti)</i> , op. 14 n°3 (Paderewski)	54
<i>St. François d'Assise : la prédication aux oiseaux</i> , S. 175 n°1 (Liszt)	52
<i>Les patineurs. Scherzo</i> , S. 414 n°2 (Liszt)	48
<i>Ballade n°3</i> , op. 47 (Chopin)	47
<i>Sonate n°3</i> , op. 58 (Chopin)	46
<i>Polonaise</i> , op. 53 (Chopin)	46
<i>Scherzo</i> , op. 16 n°2 (d'Albert)	44
<i>Barcarolle</i> , op. 60 (Chopin)	44
<i>Adelaide</i> , S. 466 (Liszt)	42
<i>Scherzo n°1</i> , op. 20 (Chopin)	41
<i>Wohin?</i> (D. 795 n°2), S. 565 n°5 (Liszt)	39
<i>Sonate n°21</i> , op. 53 (Beethoven)	39
<i>Prélude et fugue en ré majeur</i> , BWV 532 (BV B 20) (Busoni)	39
<i>Études symphoniques</i> , op. 13 (Schumann)	39
<i>Années de pèlerinage (Italie), 'Tarantella'</i> , S. 162 n°3 (Liszt)	39
<i>Sonate n°14</i> , op. 27 n°2 (Beethoven)	37
<i>Liebestraum n°3</i> , S. 541 (Liszt)	36
<i>Concerto n°5</i> , op. 73 (Beethoven)	35
<i>Rhapsodie hongroise</i> , S. 244 n°13 (Liszt)	33
<i>Rhapsodie hongroise</i> , S. 244 n°12 (Liszt)	33
<i>Valse</i> , op. 42 (Chopin)	32
<i>Sonate n°2</i> , op. 39 (Weber)	32
<i>Prélude et fugue</i> , op. 35 n°1 (Mendelssohn)	32
<i>Années de pèlerinage (Suisse), 'Au bord d'une source'</i> , S. 160 n°4 (Liszt)	32
<i>Prélude, Air et Finale</i> (Franck, César)	31
<i>Giga con Variazioni</i> , op. 91 n°2 (Raff, Joachim)	31
<i>Concerto pour violon n°2</i> , op. 64 (Mendelssohn)	31
<i>Ballade n°1</i> , op. 23 (Chopin)	31
<i>Carnaval</i> , op. 9 (Schumann)	30
<i>6 Polish Songs, 'Mädchens Wunsch'</i> , S. 480 n°1 (Liszt)	30

Tableau n°8 : Œuvres les plus jouées.

Nous pouvons en premier lieu relever que la première place est occupée par une œuvre de Liszt – *St. François de Paule marchant sur les flots, S. 175 n°2* –, bien loin devant la deuxième œuvre la plus interprétée, ce qui confirme que Liszt est le compositeur le plus susceptible d’avoir influencé Vianna da Motta. La présence moindre d’œuvres de Schumann – seulement les *Études symphoniques, op. 13* et le *Carnaval, op. 9* que nous avons déjà mentionnés aux 21^e et 36^e places respectivement –, l’absence d’œuvres de Brahms et de Bach ainsi que la présence significative de deux transcriptions de Busoni – la *Toccata, Adagio et Fugue en do majeur, BWV 564* et le *Prélude et fugue en ré majeur, BWV 532 (BV B 20)* aux 7^e et 12^e places respectivement –, étayent l’ensemble des conclusions précédentes. Dans ce même contexte, la présence d’œuvres de Weber, Saint-Saëns et Paderewski⁵⁰⁰ parmi les huit premières places est plus étonnante alors que la *Türkischer Marsch, op. 113 n°4* de Rubinstein s’explique. Il s’agit en effet d’un arrangement pour piano de l’œuvre de Beethoven, qui fait partie des compositeurs les plus joués par Vianna da Motta. Bien qu’elle s’inspire de l’opéra *Alceste* de Gluck, l’œuvre de Saint-Saëns – *Caprice sur les airs de ballet d’Alceste* – comporte une part considérable d’invention contrairement à la *Türkischer Marsch, op. 113 n°4* de Rubinstein, ce qui nous permet de la considérer comme une véritable composition de Saint-Saëns. Gluck ne fait pas partie des compositeurs les plus joués par Vianna da Motta (n’ayant été joué que dans 5 concerts) : la place qu’occupe le *Caprice sur les airs de ballet d’Alceste* parmi les œuvres les plus jouées est relativement étonnante. Quoi qu’il en soit, le caractère léger et l’allure entraînante de la *Polacca brillante, op. 72* de Weber, du *Caprice sur les airs de ballet d’Alceste* de Saint-Saëns, de la *Türkischer Marsch, op. 113 n°4* de Rubinstein et du *Caprice (genre Scarlatti), op. 14 n°3* de Paderewski peuvent expliquer leur présence parmi les huit premiers résultats. Il est probable que Vianna da Motta avait inscrit à son répertoire un ensemble de pièces pensées pour le public, voire un public précis, qu’il interprétait régulièrement pour garantir le succès des concerts. Cette idée est corroborée par la présence d’œuvres au caractère comparable dans les premières places, telles que *Les patineurs. Scherzo, S. 414 n°2* de Liszt ou le *Scherzo, op. 16 n°2* d’Eugen d’Albert, aux 10^e et 14^e places respectivement. À ce stade de la démonstration, on peut avancer que ces œuvres ont difficilement pu influencer les compositions de Vianna da Motta. En effet, ce caractère n’est quasiment présent que dans les pièces de la première phase créative – telles que *Praia das Conchas, Grande quadrilha de contradanças op. 22 (11.)*, *Victória !!, Marcha op. 23 (12.)*, *The Jockey Club, Capricho op. 32 (20.)* ou *Gaieté, Galop op. 35 (22.)* – alors qu’à notre connaissance, les œuvres mentionnées de Weber, Saint-Saëns, Rubinstein, Paderewski, Liszt et d’Albert n’ont pas été jouées avant 1888. Hormis les informations fournies par deux programmes de concert de 1881 et de 1882, nous n’avons aucune trace du répertoire interprété en concerts par Vianna da Motta avant 1883. Enfin, le fait qu’une seule œuvre de Liszt figure parmi les huit premiers résultats fait de *St. François de Paule marchant sur les flots, S. 175 n°2* l’œuvre qui explique pour partie la place de Liszt parmi les compositeurs les plus joués.

⁵⁰⁰ Si nous avons inclus les œuvres de Vianna da Motta comme dans les analyses précédentes, la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), la *Valsa caprichosa, op. 9 n°3* (70.3.) et le *Vito, op. 11* (75.) auraient figurés aux deuxième, quatrième et huitième places respectivement.

Même si nous nous proposons d'utiliser une méthode privilégiant l'explication d'une influence par la proximité dans le temps des œuvres interprétées et des œuvres composées, nous ne pouvons pas négliger les conclusions tirées de l'analyse à grande échelle que nous venons d'effectuer. Pour cette raison, l'étude des influences de l'œuvre de Franz Liszt sur celle de Vianna da Motta s'impose. Les nombreuses éditions musicales que Vianna da Motta a faites des œuvres de Liszt⁵⁰¹, la biographie *A Vida de Liszt*⁵⁰² qu'il a rédigée et leur rencontre lors du stage de piano organisé par Liszt à Weimar durant l'été 1885⁵⁰³ confirment la nécessité de poursuivre notre étude dans ce sens. Selon les termes de Vianna da Motta :

« Ce n'était pas [...] seulement pour étudier ses œuvres que je souhaitais connaître le grand maître. D'un côté, Liszt, qui avait déjà 74 ans, arrivait à la fin de sa vie ; il était, d'un autre côté, le plus grand pianiste et, particulièrement, le plus grand interprète de Beethoven qui ait jamais existé. [...] Je désirais me soumettre, pour toutes ces raisons, à l'influence de cette figure extraordinaire, certain que j'allais être marqué par elle et que ces marques allaient me guider toute la vie »⁵⁰⁴.

Il est avéré que ceux que Vianna da Motta a connus, voire côtoyés, tels que Victor Hussla ou Busoni par exemple, l'ont fortement marqué. En effet, il ne semble pas anodin que Vianna da Motta ait dédié sa *1^a Rapsódia Portuguesa* (63.1.) au roi Dom Carlos comme Victor Hussla l'avait fait pour ses *Tres Rapsodias sobre motivos populares portuguezes* ; qu'il ait employé le thème « *Tricana d'aldeia* » dans sa *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) comme Victor Hussla dans sa *Rapsodia I* ; ou le thème « *A volta da fogueira* » dans sa *Dança de roda, op. 15 n°1* (90.1) comme Victor Hussla dans sa *4^a Rapsodia Portuguesa*. Ainsi, avant d'entrer dans les études de cas que nous avons choisies, il est indispensable de présenter un trait compositionnel présent dans toute l'œuvre de Vianna da Motta – du moins dans ses deuxième et troisième phases créatives – manifestement emprunté à Liszt : la sous-forme variations.

⁵⁰¹ Cf. « 3. Éditions d'interprète et éditions révisées par Vianna da Motta » des sources éditées.

⁵⁰² José VIANNA DA MOTTA, *Vida de Liszt, op. cit.*, 1945.

⁵⁰³ Selon Christine Wassermann Beirão et José Manuel Beirão, le stage a duré environ trente-cinq jours, Liszt ayant fait environ quatre heures de cours quotidiens. Cf. Christine WASSERMANN BEIRÃO et José Manuel BEIRÃO, « Vianna da Motta em Berlim », *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁴ « Não era [...] só para estudar as suas obras que eu desejava conhecer o grande mestre. Por um lado Liszt, tendo já 74 anos, achava-se, com efeito, no fim da vida; era, por outro lado o maior pianista e, especialmente, o maior intérprete de Beethoven que jamais existiu. [...] Eu desejava, pois, submeter-me por todas estas razões à influência desse vulto extraordinário, certo que receberia dele (como mais tarde recebi de Bülow) impressões fecundas que me guiarão toda a minha vida. », José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaio, Críticas, op. cit.*, p. 75.

Chapitre II : Emprunt de la sous-forme variations

Dans certaines de ses œuvres, Vianna da Motta utilise un procédé d'écriture qui est à l'origine d'une forme que nous désignerons sous le nom de sous-forme variations. Ce procédé permet de varier l'atmosphère musicale des passages dans lesquels un même thème est présenté. Il s'agit d'une sorte de variation thématique qui ne modifie pas la structure mélodico-rythmique du thème mais uniquement son décor ou pour le dire autrement, ce qui environne le thème, son arrière-plan. Quand il est appliqué, ce type de procédé peut avoir un rôle structurant dans l'œuvre sans pour autant être primordial dans son organisation à grand échelle. La sous-forme variations est en effet dissimulée derrière la grande forme du morceau, que celle-ci soit de forme *ABA*, de forme sonate, une fantaisie, etc. Elle n'a bien entendu rien de commun avec le genre musical thème et variations dans le sens classique du terme, dans lequel « le thème, comme chacune de ses variations, constitue autant de petites formes closes et complètes – souvent de caractères contrastants – enchaînées après de brefs silences »⁵⁰⁵ comme dans le premier mouvement de la *Sonate n°11 en la majeur, K. 331* de Mozart, dans les *32 Variations en do mineur, WoO 80* de Beethoven, dans les *Huit Variations, S. 148* de Liszt ou dans sa *Totentanz pour piano et orchestre*. La sous-forme variations ne tient pas nécessairement compte des carrures ou de l'équilibre entre les parties ou les apparitions du thème. Elle est souvent élaborée sans recours à des césures formelles (par des silences, une double-barre, une indication de mouvement, des sections bien délimitées, etc.) et met en évidence le caractère continu de l'œuvre. On indiquera pour conclure cette présentation que la sous-forme variations n'est pas définie comme telle par le compositeur comme c'est généralement le cas pour un véritable thème et variations.

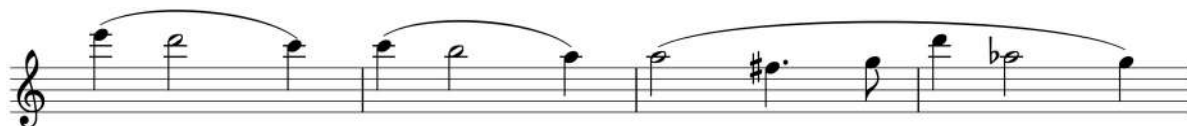
1. La sous-forme variations dans l'œuvre de Liszt

Liszt n'est pas le seul compositeur antérieur à Vianna da Motta à avoir exploité ce procédé d'écriture qui peut potentiellement donner origine à une sous-forme variations. De nombreux autres compositeurs romantiques y ont eu recours, comme nous aurons l'occasion d'y revenir. Ce sont les conclusions auxquelles nous sommes parvenus dans le sous-chapitre « 2. Quelques chiffres et tendances générales » qui nous conduisent à étudier le sujet par le biais de l'œuvre de Liszt, dont l'influence sur Vianna da Motta explique sans doute que ce dernier l'utilise dans ses œuvres. Ainsi, avant de nous pencher sur les œuvres de Vianna da Motta, nous étudierons la façon dont Liszt fait varier le décor des mélodies et comment ce procédé donne naissance à la sous-forme variations. Nous étudierons ensuite le potentiel expressif que cette technique peut apporter à l'écoute et à la perception des mélodies.

⁵⁰⁵ Claude ABROMONT et Eugène de MONTALEMBERT, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Henry Lemoine, 2010 (coll. « Les indispensables de la musique »), p. 201.

Variation du décor des mélodies

Dans la *Vallée d'Obermann* des *Années de pèlerinage : Suisse*, S. 160⁵⁰⁶ de Liszt, le thème des mesures 75 à 84,



Exemple n°156 : *Vallée d'Obermann*, S. 160 n°6 de Liszt, extrait du thème, mes. 75-78.

inspiré du motif initial du thème descendant du début de l'œuvre (motif développé dans toute la première partie du morceau), est présenté dans différents décors depuis sa première apparition jusqu'à la fin de l'œuvre. Lorsqu'il apparaît pour la première fois à la mesure 75, son décor est constitué d'une suite descendante d'accords depuis le registre aigu jusqu'au registre médium du clavier, écrits dans la nuance *pianissimo* et avec l'indication *una corda*. Ci-dessous, l'extrait des quatre premières mesures :

Exemple n°157 : *Vallée d'Obermann*, S. 160 n°6 de Liszt, mes. 75-78.

Lorsque le thème apparaît ensuite à la mesure 85, joué en octaves mais sans modification de la structure mélodico-rythmique, son décor est constitué de basses jouées dans les graves et d'accords plus fournis dans le registre médium sous l'indication *dolcissimo*. Ci-dessous, l'extrait des quatre premières mesures :

Exemple n°158 : *Vallée d'Obermann*, S. 160 n°6 de Liszt, mes. 85-88.

Lorsque le thème réapparaît à la mesure 170, dans un mouvement *Lento*, dans la tonalité de *mi*

⁵⁰⁶ Franz LISZT, *Wanderjahre/ Années de pèlerinage/ Years of travel/ [Vándorévek]. Für Pianoforte zu zwei Händen*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916 (coll. « Franz Liszts Musikalische Werke », Serie II, Band 6).

majeur et en diminution⁵⁰⁷, sa structure mélodico-rythmique n'est pas non plus modifiée⁵⁰⁸. Son décor est constitué de basses en valeurs longues et d'un motif en triolet de doubles croches dont les notes à intervalle de tierce ne sont jamais jouées sur les temps forts (qu'on l'analyse à la noire ou à la croche), écrit sous les indications *dolce* et *una corda*. Ci-dessous, un extrait des deux premières mesures correspondant à la partie du thème présentée dans les exemples précédents :

Exemple n°159 : *Vallée d'Obermann*, S. 160 n°6 de Liszt, mes. 170-171.

Toujours dans la tonalité de *mi* majeur, écrit en diminution par rapport au thème tel qu'il est présenté à la mesure 75 et dans un décor constitué de triolets de doubles croches, le thème entendu en doubles octaves à partir de la mesure 188 ne subit toujours aucune transformation structurelle. Les notes jouées à intervalle de tierce dans le décor de l'exemple précédent sont remplacées par des accords sans liaison de prolongation. Ci-dessous, un extrait des deux premières mesures :

Exemple n°160 : *Vallée d'Obermann*, S. 160 n°6 de Liszt, mes. 188-189.

⁵⁰⁷ Nous entendons par diminution le fait de modifier chaque valeur rythmique d'un thème ou d'un motif par des valeurs rythmiques plus brèves en respectant un seul et même rapport (ex. : transformer un motif de trois notes sur les valeurs rythmiques blanche-noire-noire en noire-croche-croche). L'augmentation est ainsi le terme qui désigne le fait de modifier chaque valeur rythmique d'un thème ou d'un motif par des valeurs rythmiques plus longues en respectant un seul et même rapport (ex. : transformer un motif de trois notes sur les valeurs rythmiques blanche-noire-noire en ronde-blanche-blanche). Il s'agit de procédés d'écriture décrits par Arnold Schœnberg dans sa référence aux différents moyens de traiter un motif en variations. Cf. Arnold SCHÖNBERG, *Fondements de la composition musicale. Manuel de composition musicale*, trad. Dennis Collins, rév. Jean-Loup Cataldo, Marseille, MediaMusique, 2013, p. 25-27.

⁵⁰⁸ À vrai dire, le premier *si* du thème qui apparaît à la mesure 171 devrait être écrit en doubles croches détachées du motif de triolet de doubles croches pour que l'on puisse considérer qu'il n'y a eu aucune transformation rythmique du thème. Cependant, il s'agit probablement d'une question de notation musicale héritée du style baroque – qui a perduré jusqu'aux œuvres de compositeurs tels que Schubert, Schumann ou Chopin – dont l'interprétation ne fait pas toujours l'unanimité et suscite parfois des débats entre musiciens (cf. Desmond SHAWE-TAYLOR *et alii*, « Schubert as Written and as Performed », *The Musical Times*, Vol. 104 / n°1447 (septembre 1963), p. 626-628). Au sujet de l'interprétation de ce type de notation musicale chez Schubert, Alfred Brendel affirme que cette façon d'interpréter est la règle mais qu'il existe des exceptions (cf. Alfred BRENDEL, *Musical Thoughts & Afterthoughts*, *op. cit.*, p. 70-71). Il faut cependant admettre que, dans cet exemple, le fait que les notes soient superposées indique que Liszt souhaitait effectivement que le *si* soit joué comme une double croche de sextolet.

Le décor du thème est ainsi constamment varié autour d'un thème qui ne l'est pas, exception faite pour les mesures 180 à 183 et les mesures 196 à 199, dans lesquelles le motif initial est joué en miroir. Ci-dessous, un extrait de la première mesure :

Exemple n°161 : *Vallée d'Obermann*, S. 160 n°6 de Liszt, mes. 180.

Compte tenu de la fréquence à laquelle le thème apparaît sans presque aucune modification de structure mélodico-rythmique mais avec des décors différents, nous pouvons considérer que toute la partie de l'œuvre qui suit la mesure 75 peut être analysée au regard de la sous-forme variations. Nous pourrions convoquer beaucoup d'autres œuvres de Liszt qui recourent à ce type de variations thématiques fondées sur la transformation du décor et qui peuvent être analysées de la même manière : la troisième des *Grandes études de Paganini*, S. 141 "La Campanella", l'*Étude d'Exécution Transcendante*, S. 139 n°4 "Mazeppa" ou le n°12 "Chasse-Neige", la troisième des *Trois Études de Concert*, S. 144 "Un sospiro", la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°14, la *Rhapsodie espagnole*, S. 254, etc. Nous pourrions aussi, jusqu'à un certain point, considérer le *Sonetto 104 de Petrarca* des *Années de pèlerinage : Italie*, S. 161 comme une œuvre où la sous-forme variations participe de la construction et du développement thématique. Il convient toutefois d'indiquer que, dans cette œuvre, Liszt ne se limite pas à la modification du décor du thème mais apporte à ce dernier des modifications considérables de la structure mélodico-rythmique, rappelant le style de Frédéric Chopin ou de John Field, notamment dans leurs nocturnes, consistant dans la transformation d'une fin de phrase en passage cadentiel comme dans les airs du *bel canto* italien. Enfin, parmi les œuvres de Liszt que Vianna da Motta a le plus jouées et qui figurent dans le tableau n°8, la sous-forme variations peut notamment être observée dans la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°13. Mais c'est dans *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2, *Les patineurs*. Scherzo, S. 414 n°2, le *Liebestraum* n°3, S. 541, la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°12 et 'Au bord d'une source', S. 160 n°4 que ce procédé a un rôle véritablement structurant. Cependant, il n'a pas toujours la même importance. Prenons les exemples de *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2 et du *Liebestraum* n°3, S. 541. Dans la première œuvre⁵⁰⁹, le thème énoncé sur des tremolos en *piano* dans les graves à partir de la mesure 6

⁵⁰⁹ Franz LISZT, [2 *Légendes*], éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, Cotage F.L. 69 (coll. « Musikalische Werke », Serie II, Band 9), p. 61-78.

Exemple n°162 : *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2 de Liszt, mes. 6-7.

est repris seulement deux fois au cours de l'œuvre. Une fois à partir de la mesure 42 sur des gammes ascendantes et descendantes dans les graves, *leggero* dans la nuance *piano* et brouillées par la pédale forte :

Exemple n°163 : *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2 de Liszt, mes. 42-43.

Une autre fois à partir de la mesure 103 sur des accords majestueux en *fortissimo*, accentués, en *sforzando* et divers autres modes de jeu permettant d'accentuer chaque note du thème ainsi que les basses servant de support harmonique :

Exemple n°164 : *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2 de Liszt, mes. 103-105.

On peut comprendre que les écritures pianistiques distinctes de ces trois apparitions du thème cherchent à évoquer successivement différentes images musicales de Saint-François de Paul traversant le détroit de Messine : les eaux agitées, les vagues puis le miracle. Même si ce procédé permet de faire évoluer la musique (qui, dans cette pièce peut également être comprise comme l'action musicale), celle-ci n'en dépend pas. Le long passage entre la deuxième et la troisième apparition du thème ne sert pas de simple pont vers la reprise du thème. Dans la mesure où le thème principal subit, à partir de la mesure 66, des transformations mélodiques considérables (cf. main gauche),

Exemple n°165 : *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2 de Liszt, mes. 64-66.

ce passage est une sorte de développement thématique, indépendamment du travail réalisé sur son décor. Mais c'est surtout le long passage qui suit la troisième apparition du thème – de la mesure 113 jusqu'à la fin de la pièce – qui permet à la musique d'évoluer, et ce sans recourir à la variation du décor de la mélodie. Après la présentation fugace de nouveaux motifs, entre les mesures 113 et 138, un tout nouveau thème est présenté au *Lento* de la mesure 139, dans un passage déclamé en style récitatif à l'accompagnement typiquement lisztien :

Exemple n°166 : *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2 de Liszt, mes. 139-143.

Ici, l'évolution de l'*action* musicale tient simplement à la succession de sections contrastantes dans lesquelles un nouveau matériel compositionnel est travaillé. Or, dans *Liebestraum n°3*, S. 541 il n'y a pas d'*action* musicale. Le travail consistant à varier le décor du thème principal, lequel est présenté dès la première mesure à la voix centrale,

Exemple n°167 : *Liebestraum n°3*, S. 541 de Liszt, mes. 1-3⁵¹⁰.

⁵¹⁰ Franz LISZT, *Liebesträume. 3 Nottornos für das pianoforte [...]*, op. cit..

est essentiel pour que la musique évolue. En effet, ce thème est repris deux fois⁵¹¹ au cours du morceau : à la mesure 26 en *si* majeur et à la mesure 61 en *la* bémol majeur. Entre la fin de la présentation du thème et sa première reprise, ainsi qu'entre la fin de la première reprise et le début de la deuxième reprise, des passages musicaux remplissent la fonction de ponts pour conduire à la reprise du thème. Il n'y aurait donc pas eu d'évolution musicale si le thème avait toujours été présenté de la même façon, avec la même structure mélodico-rythmique et le même décor (et ce même avec des changements de tonalités). La répétition qui en aurait procédé aurait généré un cycle plutôt qu'une ligne, une musique statique plutôt qu'évolutive. Ainsi, contrairement au cas de l'œuvre *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175 n°2, dans *Liebestraum* n°3, S. 541, le travail du décor de la mélodie ayant un rôle structurant est fondamental pour faire évoluer la musique.

On pourrait conclure de ces réflexions que le procédé consistant à faire varier le décor des thèmes ne donne pas nécessairement naissance à la sous-forme variations. Ainsi, dans la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°13, bien que certaines mélodies soient reprises avec un décor varié, ce travail thématique n'a de rôle ni structurel ni structurant.

Le potentiel expressif de la variation du décor des mélodies

Nous avons pu observer que la sous-forme variations était liée à une écriture particulière ayant des incidences sur la façon de varier le décor d'un thème. Cependant, cette manière de varier le décor recèle un potentiel qui n'est pas toujours exploité. Dans les exemples musicaux que nous avons exposés, tirés de la *Vallée d'Obermann* des *Années de pèlerinage : Suisse*, S. 160 de Liszt, cette manière de varier le décor du thème n'avait pas véritablement pour but de créer des atmosphères musicales très différenciées. Dans son œuvre *Après une Lecture du Dante* des *Années de pèlerinage : Italie*, S. 161, on trouve en revanche un exemple de variations du décor d'un thème créant des atmosphères musicales très différentes, au point de rendre parfois difficile l'identification du thème et l'établissement de rapports entre ses différentes apparitions. Il s'agit des variations du décor de ce que nous désignerons comme le thème du paradis :



Exemple n°168 : Thème du paradis de *Après une Lecture du Dante*, S. 161 de Liszt.

Lors de sa première apparition à la mesure 103⁵¹², la nuance *fff* des accords écrits dans les extrêmes aigus et graves du piano, le *precipitato* des octaves descendantes dans les voix médium et l'écho du thème à la deuxième croche de triolet du premier temps joué à la main gauche, qui rappelle la résonance de cloches, donnent à ce thème un caractère solennel.

⁵¹¹ Avec quelques transformations mélodiques et structurelles qui ne mettent cependant pas en cause l'idée que la variation du décor du thème principal est au cœur de la pensée compositionnelle.

⁵¹² Réf. Franz LISZT, *Wanderjahre/ Années de pèlerinage/ Years of travel/ [Vándorévek]. Für Pianoforte zu zwei Händen*, op. cit..

Exemple n°169 : *Après une Lecture du Dante*, S. 161 de Liszt, extrait des mes. 103-105.

Quelques mesures plus tard, à la mesure 136, il réapparaît dans la même tonalité (*fa dièse majeur*) mais le mouvement *Andante* et le choix du registre medium lui confèrent un calme et une tranquillité qui renvoient plutôt à la religiosité.

Exemple n°170 : *Après une Lecture du Dante*, S. 161 de Liszt, extrait des mes. 136-138.

On retrouve une atmosphère proche à la mesure 253, en *si majeur*, le thème apparaissant aux notes aiguës de la main gauche.

Exemple n°171 : *Après une Lecture du Dante*, S. 161 de Liszt, extrait des mes. 253-255.

Le thème ré-apparaît ensuite à la mesure 293 en *ré majeur*. Son caractère céleste procède cette fois de la nuance *pianissimo* et du mouvement *andante*, du choix du registre aigu pour toutes les voix avec des tremolos aux voix les plus aiguës et de la présentation du thème dans une voix medium :

Exemple n°172 : *Après une Lecture du Dante*, S. 161 de Liszt, extrait des mes. 293-297.

Finalement, à la mesure 309, le thème en *ré* majeur est à nouveau présenté, cette fois-ci dans un caractère martial que lui donnent le mouvement *allegro* et le *fff*, où chacun des quatre temps est non seulement joué mais renforcé par des acciaccatures. Concernant la distribution des voix, elle est semblable à celle de la première apparition du thème à la mesure 103 :

Exemple n°173 : *Après une Lecture du Dante*, S. 161 de Liszt, extrait des mes. 309-312.

Dans les œuvres de Liszt, on trouve de nombreux exemples où les atmosphères sont variées au point de rendre difficilement perceptible le rapport entre les différentes apparitions du même thème. L'exemple le plus remarquable – mais aussi le plus connu – est sans doute celui des transformations musicales du motif de la *Sonate en si mineur*, S. 178 :

Exemple n°174 : Motif de la *Sonate en si mineur*, S. 178 de Liszt.

Du fait de l'important usage que Liszt a fait de la technique compositionnelle consistant dans la variation du décor des mélodies, même si d'autres compositeurs tels que Sigismond Thalberg ou Adolf von Henselt l'ont également utilisée dans leurs œuvres pour piano – comme dans la *Grande fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de 'Don Juan'*, op. 42 ou le *Poème d'amour*, op. 3, respectivement de Thalberg et Henselt –, nous qualifierons la sous-forme variations de procédé typiquement lisztien.

2. La sous-forme variations dans l'œuvre de Vianna da Motta

Plusieurs œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta recourent au procédé d'écriture consistant dans la variation du décor de la mélodie. Dans les trois pièces du cycle *Cenas Portuguesas*, op. 18 (94.) qui présentent des formes semblables – deux thèmes sont entendus, puis au moins l'un des deux est repris avec un décor varié et des fragments des deux thèmes sont entendus dans la conclusion –, c'est seulement dans la première et dans la troisième pièce que ce

procédé d'écriture participe de leur construction formelle même si, en ce qui concerne la première, le travail ne permet pas de varier significativement les décors des thèmes.

Andantino (Canção do Figueiral)

Exemple n°175 : Thème « *Canção do Figueiral* » dans *Cenas Portuguesas, op. 18 n°1* (94.1.),
 extrait des mes. 1-4.

68 *espressivo*

a tempo

Exemple n°176 : Thème « *Canção do Figueiral* » dans *Cenas Portuguesas, op. 18 n°1* (94.1.),
 extrait des mes. 68-71.

En effet, lorsqu'une partie du thème « *Canção do Figueiral* » se fait réentendre des mesures 68 à 79, l'écriture de son décor ne diffère pas significativement de celle qui est utilisée la première fois (des mesures 1 à 16), exception faite de la ligne *espressivo* en contrepoint ajoutée dans les aigus. Le travail de variation du décor utilisé dans cette pièce pour le thème « *Ao viatico* » étant limité à la section *b*, il permet de faire évoluer celle-ci, participant ainsi de sa structuration mais pas de l'œuvre dans son entier. Parmi les pièces de ce cycle, c'est surtout le travail de variation du décor réalisé sur le thème « *Canção da Beira* » de la troisième pièce qui permet le mieux de percevoir le potentiel de ce procédé comme vecteur de contrastes.

Vivace (Canção da Beira)

5 *p*

Exemple n°177 : Thème « *Canção da Beira* » dans *Cenas Portuguesas, op. 18 n°3* (94.3.),
 extrait des mes. 5-8.



Exemple n°178 : Thème « *Canção da Beira* » dans *Cenas Portuguesas, op. 18 n°3* (94.3.),
 extrait des mes. 62-65.



Exemple n°179 : Thème « *Canção da Beira* » dans *Cenas Portuguesas, op. 18 n°3* (94.3.),
 extrait des mes. 70-72.

Des mesures 62 à 69, l'accompagnement à la main gauche est inspiré d'un motif du deuxième thème de la pièce (présenté dans la section *b* à partir de la mesure 38) puis des mesures 70 à 77, l'écriture de l'accompagnement alterne entre des ponctuations harmoniques aux graves et aux aigus et le motif précédemment décrit, ces passages contrastant entre eux mais aussi avec celui des mesures 5 à 20 dans lesquelles le thème est présenté en homorythmie avec son décor. Comme dans la deuxième pièce de ce cycle – *Cenas Portuguesas, op. 18 n°2* (94.2.) –, dans la *Dança de roda, op. 15 n°1* (90.1.) du cycle *Cenas Portuguesas, op. 15*, Vianna da Motta utilise le procédé d'écriture consistant dans la variation du décor des thèmes mais ce travail ne participe pas de sa construction formelle. C'est surtout dans le cycle *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) et dans la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) que ce procédé d'écriture participe de la structuration des œuvres.

À petite échelle, les *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) sont essentiellement construites sur le principe de la sous-forme variations, c'est-à-dire que les thèmes se succèdent sous différents aspects par la transformation de leur décor et finissent par donner forme à l'œuvre dans son entier. Prenons pour exemple la *1^a Rapsódia portuguesa* (63.1.). Après avoir terminé un long travail de variations mélodiques sur le thème « *Fado de Coimbra* » dans la section *A* – correspondant à l'*Allegretto* des mesures 1 à 94 –, Vianna da Motta travaille trois nouveaux thèmes sous différents types de variations dans les sections *Molto energico* et *Vivo, allegramente* (mesures 95 à 250) : les thèmes « *Fado Taborda* », « *Fado das salas* » et « *Fado de Cascaes* ». L'ensemble de ces sections contrastant avec la section *A*, nous l'avons appelée section *B*. Nous nous attendrions à ce que la

partie A soit reprise à partir du *Presto* de la mesure 251. Mais une nouvelle écriture et un nouveau thème – le « *Fado Lisbonense* » – sont introduits. Ce thème est central jusqu'à la fin du morceau bien que le « *Fado de Coimbra* » prenne temporairement le rôle de thème principal lorsque ces deux thèmes sont entendus ensemble des mesures 395 à 429 (le « *Fado de Coimbra* » subit alors une variation de son décor, qui est construit sur les motifs du « *Fado Lisbonense* »). Dans la mesure où le thème « *Fado Lisbonense* » est prédominant de la mesure 250 jusqu'à la fin du morceau, il serait plus logique de considérer cette dernière partie comme une partie C plutôt que comme une partie A', la reprise du « *Fado de Coimbra* » n'étant qu'un fugitif souvenir. Ainsi, nous trouverions une forme ABC, résultant en partie de la succession de différents thèmes réapparaissant sous différentes formes, du fait non seulement de la variation des décors mais aussi des mélodies.

Voyons quelques exemples de thèmes variés mélodiquement et décorativement dans la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.). Le thème « *Fado de Coimbra* » apparaît sous sa forme *originale*⁵¹³ des mesures 4 à 20 dans la nuance *piano* (indiquée à la mesure 1).

Exemple n°180 : 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), extrait des mes. 5-9.

Des mesures 20 à 36, ce thème est essentiellement entendu en octaves dans la nuance *forte*, parfois avec quelques notes de remplissage. Dans ce passage le thème ne subit pas de transformation. C'est la manière de le faire entendre qui est variée.

Exemple n°181 : 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), extrait des mes. 21-24.

Ensuite, des mesures 39 à 55 et des mesures 55 à 71, le thème devient moins perceptible du fait de l'ajout de croches puis de triolets de croches aux mesures impaires. Les repères mélodiques permettant d'identifier le thème se trouvent aux mesures paires.

⁵¹³ Nous entendons par forme *originale* la forme des thèmes tels qu'ils sont présentés dans le manuscrit « Mélodies populaires employées par l'auteur » joint à celui des *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.). Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano par José Vianna da Motta, op. cit.*, [p. 31-32].



Exemple n°182 : 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), extrait des mes. 40-43.

Exemple n°183 : 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), extrait des mes. 56-59.

En ce qui concerne le travail thématique sur le « *Fado de Coimbra* », Vianna da Motta recourt donc à deux types de variations distincts : variations mélodiques et variations du décor de la mélodie. Ces deux techniques sont également employées dans le traitement du « *Fado Taborda* » – introduit la première fois à la mesure 104 (cf. exemple n°110) –, qui subit des variations mélodiques extrêmement élaborées à partir de la mesure 149, au point de rendre le thème pratiquement imperceptible, et des variations du décor de la mélodie à partir de la mesure 206 qui, au contraire, laissent clairement percevoir les hauteurs qui le caractérisent.

Exemple n°184 : 1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.), extrait des mes. 150-152.

Exemple n°185 : 1^{re} Rapsódia Portuguesa (63.1.), extrait des mes. 207-210.

Mais seules les variations du décor de la mélodie sont utilisées dans le traitement du « *Fado de Cascaes* ». À partir de la mesure 136, ce thème est présenté en *do* majeur, accompagné d'un motif mélodico-rythmique inspiré du « *Fado das salas* ».

Exemple n°186 : 1^{re} Rapsódia Portuguesa (63.1.), extrait des mes. 137-140.

Quand le « *Fado de Cascaes* » réapparaît en *fa* majeur à la mesure 172, son contour mélodique est très peu transformé ; c'est surtout son accompagnement en triolets de doubles croches qui donne un autre caractère au passage, sans que le thème soit pour autant imperceptible.

Exemple n°187 : 1^{re} Rapsódia Portuguesa (63.1.), extrait des mes. 173-175.

Contrairement à la variation mélodique, la variation du décor des mélodies permet donc l'identification continue des thèmes.

La forme *ABC* que nous avons observée pour la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1.) procède non seulement de la prédilection de Vianna da Motta pour les formes libres telles que la rhapsodie, la fantaisie ou l'improvisé comme « structures flexibles où insérer les motifs populaires »⁵¹⁴ mais également pour le type de traitement thématique que nous avons désigné comme sous-forme variations. Autrement dit, ce type de traitement thématique est en partie à l'origine de la forme évolutive de l'œuvre.

La 5^e *Rapsódia Portuguesa*, *São João* (63.5.), dont la forme que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser est comparable à celle de la 1^{re} *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), bénéficie également de ce travail sur la variation du décor des thèmes qui, à son tour, participe de sa construction formelle. Cependant, celle-ci repose exclusivement sur les variations du décor des thèmes, ce qui met en évidence le caractère structurel de ce procédé de variation. Le thème « *S. João* » de Estremoz est d'abord présenté des mesures 47 à 58, en tierces avec un accompagnement essentiellement constitué de motifs de trois noires suivies d'une blanche pointée sur des accords de dominante et de tonique, avec une brève coloration de sous-dominante.

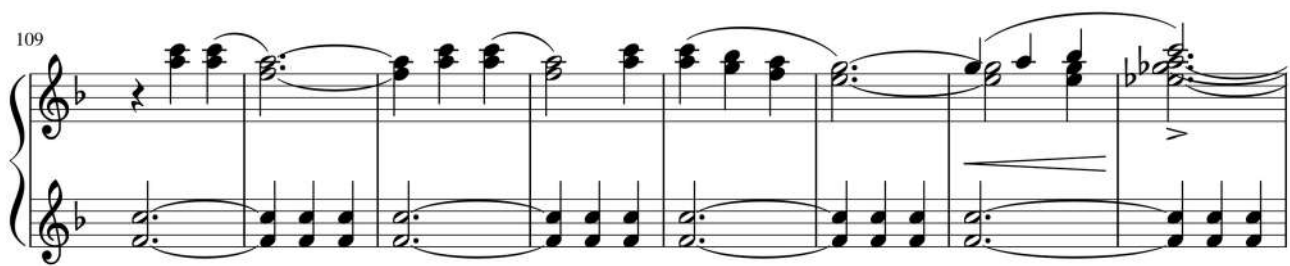
Exemple n°188 : 5^e *Rapsódia Portuguesa*, *São João* (63.5.), extrait des mes. 48-54.

Lorsque ce thème apparaît une octave plus haut des mesures 61 à 72, une ligne mélodique secondaire vient s'intercaler dans le registre médium, établissant un dialogue musical. Le support harmonique est essentiellement constitué de noires en tierces et quintes.

Exemple n°189 : 5^e *Rapsódia Portuguesa*, *São João* (63.5.), extrait des mes. 62-66.

Des mesures 109 à 120, ce thème revient en tierces mais avec un accompagnement en bourdon sur un intervalle de quinte juste.

⁵¹⁴ Teresa CASCUDO, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », *op. cit.*, p. 209.



Exemple n°190 : 5^a Rapsódia Portuguesa, São João (63.5.), extrait des mes. 109-116.

Finalement, des mesures 187 à 192, le thème apparaît non plus en tierces mais en une seule ligne mélodique, dans les aigus avec un accompagnement en nonolets de croches.

Exemple n°191 : 5^a Rapsódia Portuguesa, São João (63.5.), extrait des mes. 188-189.

C'est cependant des mesures 225 à 297, lorsque Vianna da Motta intercale successivement les thèmes « *Moda da Rita* » et « *Senhor padre cura* », que ce procédé d'écriture acquiert toute son importance pour le développement thématique et la structuration formelle à petite échelle. Au cours des cinq apparitions de ces deux thèmes – des mesures 225 à 241, 241 à 257, 257 à 273, 273 à 289, 289 à 297 (cette dernière seulement avec le thème « *Moda da Rita* ») –, la répétition inhérente à leur apparition successive n'est musicalement possible que grâce aux variations progressives de leurs décors allant dans le sens d'une complexification croissante. Ainsi, ce sont ces variations de décors qui permettent de faire évoluer la musique dans le temps et de lui donner forme.

La forme de la 3^a Rapsódia Portuguesa (63.3.) n'est pas très différente de celle de la 1^a et de la 5^a mais elle peut être vue comme une forme rondo de type *ABA'C Coda* (sans *A* avant la *Coda*). En effet, par rapport à la forme *ABC*, la forme de la 3^a Rapsódia Portuguesa (63.3.) introduit entre la partie *B* et la partie *C* une section inspirée de la partie *A*. Les trois thèmes de cette rhapsodie sont uniquement travaillés selon le principe de la transformation du décor – même le thème « *A ciranda* » qui n'est entendu que deux fois dans l'œuvre est subtilement transformé à partir de la mesure 322 (l'ambitus de l'accompagnement est élargi ; la mélodie est octaviée et jouée en octaves). Les parties *A* (*Vivace*, mesures 1 à 87) et *A'* (*Vivace*, mesures 201 à 277) sont délimitées par la présence du thème « *A viuvinha* » de la région de l'Alentejo ; la partie *B* (*Più tranquillo*, mesures 88 à 200) est délimitée par la présence du thème « *A viuvinha* » de la ville de Funchal ; la partie *C* (mesures 278 à 349) est surtout délimitée par la présence du thème « *A ciranda* » qui est

introduit par un passage ou s'intercalent abruptement les motifs « *A viuvinha* » de l'Alentejo, « *A viuvinha* » de Funchal et un motif issu de « *A ciranda* » écrit en 3/4, singularisant ainsi sa courbe expressive par rapport à celle de l'*original*. La *Coda* (*animato*, des mesures 350 à 374) est délimitée par la présence de motifs issus de « *A viuvinha* » de l'Alentejo et de « *A viuvinha* » de Funchal uniquement.

Parfois, la succession de thèmes travaillés selon le principe de la sous-forme variations est organisée de façon à ce que les grandes formes classiques telles que la forme *ABA* soient maintenues dans la structuration de l'œuvre à grande échelle. C'est le cas pour la 2^a *Rapsódia Portuguesa* (63.2.) et pour la 4^a *Rapsódia Portuguesa* (63.4.). Dans la 2^a *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), les variations du décor de « *Manoel, tão lindas moças* » sont assez subtiles. Elles se résument pour l'essentiel à des changements de registres et de fonctions des notes de la mélodie (fondamentale, tierce, quinte, septième ou même neuvième). La présence de ce thème détermine la section *A* (des mesures 1 à 100) et la section *A'* (des mesures 148 à 255). C'est surtout dans le traitement du thème « *S. João* » de Figueira [da Foz] que le travail thématique fondé sur la variation du décor est le plus évident. Il correspond à la partie *B* du morceau – des mesures 101 à 148. Une *Coda* inspirée du thème « *Manoel, tão lindas moças* » est introduite des mesures 255 à 275. La forme *ABA' Coda* de la 4^a *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.) comporte une particularité qui génère une structure en miroir à grande échelle. En effet, la partie *A'* (*Tempo I* des mesures 103 à 153) est construite en miroir de la partie *A* (*Adagio* des mesures 1 à 58 environ⁵¹⁵), c'est-à-dire que l'apparition des thèmes « *Ai que lindos amores que eu tenho* » de la ville d'Elvas et « *Ao menino Deus* » en *A'* est inversée par rapport à leur apparition en *A*. La *Coda* correspond aux sept dernières mesures du morceau où l'on entend une mélodie procédant du mélange des deux thèmes. Compte tenu de leur forme *ABA' Coda*, le procédé d'écriture consistant dans la variation du décor des thèmes est fondamental pour que la musique évolue.

Mais dans ses *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.), Vianna da Motta ne cherche pas souvent à créer des décors qui changent autant la perception du thème. Parmi les œuvres de ce cycle, nous n'avons trouvé que quelques exemples d'utilisation du potentiel transformateur du caractère d'un passage qu'offre ce procédé, au point d'ailleurs de rendre le thème quasiment imperceptible. La première partie du thème « *A viuvinha* » de Funchal de la 3^a *Rapsódia Portuguesa* (63.3.) est entendue pour la première fois en *si* bémol majeur des mesures 106 à 122 dans un style choral homorythmique *molto espressivo*, accompagnée par une voix secondaire qui affecte la couleur des accords :

⁵¹⁵ Outre l'importance de l'écriture dans la structuration du morceau, la forme de cette rhapsodie est intrinsèquement liée au nombre de plans sonores de chacune des parties. Dans la première section (du début à la mesure 58) et dans la troisième (à partir du *Tempo I*), trois plans sonores dominent, tandis que la seconde est structurée majoritairement par deux plans sonores. Les termes relatifs à l'expressivité participent également de la construction formelle de l'œuvre : *cantando* aux première et troisième sections ; *agitato* et *mistico* à la deuxième section.

Exemple n°192 : 3^e Rapsódia Portuguesa (63.3.), extrait des mes. 107-113.

Lorsque cette partie de thème est reprise quelques mesures plus tard (des mesures 153 à 169), elle subit une transformation assez significative de son décor sans que la mélodie soit pour autant transformée :

Exemple n°193 : 3^e Rapsódia Portuguesa (63.3.), extrait des mes. 154-157.

Ici, l'accompagnement en croches ascendantes à la main droite, descendantes à la main gauche, essentiellement fondé sur la gamme diatonique de *sol* et des arpèges de sa dominante ainsi que l'indication *più piano* et *una corda*, confèrent au passage un certain mysticisme et rendent le thème difficile à discerner. Le fait que ce thème soit en grande partie construit autour de la répétition d'une note – la note *si* dans l'exemple n°193 dont le passage est en *sol* majeur, la note *ré* dans l'exemple n°192 dont le passage est en *si* bémol majeur –, rend son identification difficile, la désinence à la quatrième mesure – des notes *ré* et *do* liées – étant l'un des seuls repères auditifs permettant sa reconnaissance.

Le thème « *Ao menino Deus* » de la 4^e Rapsódia Portuguesa, *Oração da tarde* (63.4.) est entendu pour la première fois en *la* bémol majeur à partir de la mesure 18 :

Exemple n°194 : 4^e Rapsódia Portuguesa, *Oração da tarde* (63.4.), extrait des mes. 19-22.

Le thème, ici entendu dans une voix intermédiaire à 6/8, est accompagné par des arpèges aux deux mains et par le motif de « cloches » à la main gauche sur le premier temps de chaque mesure (sauf

dans la conclusion aux mesures 25 et 26). Ces éléments réunis, auxquels nous pouvons ajouter l'abondance des respirations et les accords arpégés qui rappellent la harpe, créent une atmosphère musicale sereine. Des mesures 88 à 92, une partie de ce thème est également écrite en 6/8 mais en augmentation⁵¹⁶ :

Exemple n°195 : 4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde (63.4.), extrait des mes. 88-90.

Contrairement à l'exemple précédent, l'accompagnement de doubles croches est constamment présent et impose à l'interprète de conduire la ligne de la main gauche plutôt que de la faire respirer. Le thème est d'autant plus difficilement identifiable qu'il est écrit en augmentation et que l'accompagnement en doubles croches et les indications *una corda* et *mistico* lui donnent un tout autre caractère⁵¹⁷.

Enfin, c'est la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) qui présente les transformations les plus significatives du décor d'un thème – le thème « *Tricana d'aldeia* » –, non pas au point de le rendre imperceptible mais de lui donner des caractères très différents. Elle commence par introduire le thème « *Tricana d'aldeia* » dans la section *a*, correspondant aux mesures 1 à 20, avec un caractère solennel, en écriture homorythmique de style choral, *sostenuto* et *pesante*, avec de larges accords arpégés en *tenuto* et *crescendo* qui suggèrent un élargissement du temps.

Exemple n°196 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.), extrait des mes. 1-6.

⁵¹⁶ Il faut noter que le tempo de ce passage est sensiblement plus rapide que celui du début. Cependant, cette différence n'est pas suffisante pour que le thème des mesures 88 à 92 soit entendu comme celui des mesures 18 à 26. En effet, l'écriture en augmentation provoque ici une sorte d'élargissement rythmique du thème.

⁵¹⁷ Nous trouvons d'autres exemples de ce type dans les *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) de Vianna da Motta. Cf. l'écriture en augmentation du thème « *Fado de Coimbra* » des mesures 395 à 429 de la 1^a *Rapsódia Portuguesa* (63.1.), même si, grâce au tempo rapide de cette section, ce thème reste perceptible. Cf. également l'écriture du thème « *Moda da Rita* » des mesures 314 à 321 et 324 à 331 de la 5^a *Rapsódia Portuguesa, São João* (63.5.) ou encore l'écriture en diminution du motif des mesures 357 à 359 et 361 à 363 de la 3^a *Rapsódia Portuguesa* (63.3.) inspirée de la première partie du thème « *A viúvina* » de Funchal.

Dans cette présentation de la « *Tricana d'aldeia* » dans une écriture très verticale, Vianna da Motta fait entendre le thème aux notes aiguës des accords en passant par toutes les nuances qui vont du *pianississimo* au *forte*, du murmure à la déclamation.

Lors de la deuxième apparition du thème, à la section *a'* des mesures 21 à 45, Vianna da Motta confie le thème à la voix medium (aux notes les plus aiguës des accords de la main gauche) pendant que la main droite joue un contre-chant en croches.

Exemple n°197 : *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), extrait des mes. 21-25.

Le contre-chant à la voix supérieure crée un dialogue entre les deux voix, qui brise le principe de verticalité précédent. À partir de la mesure 30, ce contre-chant devient une ligne continue (sans plus de demi-soupirs) dans la nuance *pianissimo*, dans l'extrême aigu et sous l'indication *sonhado* (« rêvant »).

La troisième apparition du thème, à la section *a''* correspondant aux mesures 46 à 79, rompt avec la sérénité précédente par une écriture exploitant tous les registres du piano et exigeant un déploiement d'énergie.

Exemple n°198 : *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), extrait des mes. 46-48.

Dans cette section, le thème est présenté à la fois dans le registre le plus grave et le registre le plus aigu du piano, dans un décor construit sur des gammes diatoniques et chromatiques en octaves (avec quelques ponctuations d'accords). Au mouvement indiqué *Più mosso*, il ajoute la nuance *forte* et l'indication *tempestuoso, ma leggiero*, indications expressives qui donnent un caractère impétueux au mouvement.

La section *a'''* en *fa* dièse majeur, correspondant aux mesures 80 à 111, est caractérisée par une atmosphère tranquille et par un contrepoint qui crée un dialogue similaire à celui de la deuxième apparition du thème à la section *a'*.

80 *Sostenuto (com um sentimento de saudade)*

pp dolcissimo

Exemple n°199 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)*, extrait des mes. 80-83.

Le mode majeur, l'abondance de tierces, les nuances entre le *piano* et le *pianississimo*, les indications *Sostenuto (com um sentimento de saudade)* et *dolcissimo* contribuent à l'instauration d'une atmosphère contrastant avec celle du passage précédent, bien que le thème n'ait pas été transformé au-delà de sa majorisation.

Avant de clore ce sous-chapitre, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour rapprocher ces conclusions de celles auxquelles nous étions parvenues sur l'expression du « caractère national » dans les œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta. Si nous avons pu affirmer que la forme thème et variations de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)* pouvait être considérée comme un élément « nationaliste », le procédé d'écriture que Vianna da Motta utilise pour varier le thème, consistant moins dans sa variation mélodique⁵¹⁸ que dans la variation de son décor, ne semble pas directement lié à la pratique de l'improvisation. En effet, au caractère d'improvisation est associée la transformation mélodique plutôt que le changement de type d'accompagnement, d'instrumentation ou d'autres aspects qui relèvent de l'accompagnement du thème. Il faut donc se demander pourquoi Vianna da Motta utilise la sous-forme variations dans plusieurs de ses œuvres « nationalistes » alors qu'elle n'a rien de spécifiquement portugais. On pourrait avancer l'hypothèse que Vianna da Motta l'utilise pour rendre les thèmes populaires identifiables et facilement mémorisables – malgré les rares exemples que nous avons trouvés dans la *3^a Rapsódia Portuguesa (63.3.)* et dans la *4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde (63.4.)* qui contredisent cette hypothèse – car ce procédé permet de conserver la structure mélodico-rythmique de ces thèmes et favorise leur répétition. Cependant, si l'on pense aux variations mélodiques élaborées de la *1^a Rapsódia Portuguesa (63.1.)*, on peut envisager l'idée que l'identification du thème par les auditeurs n'était pas le principal souci du compositeur. Vianna da Motta utilise par ailleurs ce procédé dans d'autres œuvres que les œuvres « nationalistes » – dans certains passages du cycle *Drei Lieder, op. 3 (44.)*, dans *Monikas Traum, op. 15 n°4 (82.4.)*, dans les deuxième et troisième mouvements de la *Sonata em ré maior (48.)* ou dans la *Serenata, op. 8 (66.)*⁵¹⁹ (notamment dans la section *B*) – même s'il ne

⁵¹⁸ Ce qu'il fait exclusivement dans la section *a'''* correspondant aux mesures 112 à 135.

⁵¹⁹ Comme nous l'avons vu précédemment, bien que cette œuvre semble avoir été composée en 1893, c'est-à-dire, pendant les premières années de ce que nous avons désigné comme période « nationaliste », elle ne présente aucun

participe pas de la construction formelle des œuvres – sauf peut-être dans *Monikas Traum, op. 15 n°4* (82.4.). En revanche, les variations mélodiques ne sont pratiquement pas utilisées en dehors de ses œuvres « nationalistes », à l'exception du deuxième mouvement du *Concerto para piano e orchestra em Lá maior* (55.) construit sur le principe du thème et variations. Il semblerait donc que l'utilisation de la sous-forme variations ne puisse pas être considérée comme un élément d'expression « nationaliste ». Enfin, si comme nous l'avons vu, les « formes nouvelles » comprises comme formes libres, sont pour Vianna da Motta favorables à l'utilisation de thèmes populaires, la sous-forme variations typiquement lisztienne qu'il utilise dans les *Cinco Rapsódias Portuguesas* (63.) ou les *Cenas Portuguesas, op. 18* (94.) sous-titrées *Trez Improvisos sobre motivos populares portuezes*, qui participe de la structuration formelle des œuvres, semble limiter l'expression de la culture musicale portugaise.

Chapitre III : Quatre études de cas

Dans ce dernier chapitre, afin d'étudier les influences que les œuvres interprétées par Vianna da Motta ont pu exercer sur son écriture, nous nous pencherons sur l'analyse de quatre études de cas. Les trois premières seront le *Capriccio, op. 6* (49.), la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) et la *4^e Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.). La quatrième, *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), est une œuvre de la première phase créative composée en 1879 et qui n'est donc chronologiquement pas couverte par notre base de données. Nous souhaitons en effet que l'ensemble des phases créatives de Vianna da Motta soient représentées. Avec celle-ci, nous ferons l'exercice à l'envers, c'est-à-dire que nous tenterons d'identifier le répertoire ou les compositeurs que Vianna da Motta jouait à l'époque de sa composition en analysant les traits compositionnels susceptibles d'avoir fait l'objet d'une influence ou d'un emprunt.

Enfin, le choix de ces œuvres repose aussi sur le degré d'évidence de l'influence. En effet, nous avons choisi de ne pas analyser les œuvres dont les influences sont trop littérales, comme *Au bord d'une source* de l'*Album d'un voyageur, S. 156* ou des *Années de pèlerinage I, S. 160* de Liszt sur l'œuvre *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50* (36.) de Vianna da Motta. Au-delà de la ressemblance des titres, qui n'est pas significative au regard du nombre de titres d'œuvres faisant référence à l'univers lacustre⁵²⁰, la comparaison de leurs thèmes principaux révèle qu'il est plus juste de parler d'emprunt que d'influence :



Exemple n°200 : *Au bord d'une source*, S. 156 de Liszt, thème principal.

des éléments portugais étudiés pour qu'on puisse l'inclure parmi les œuvres « nationalistes » de Vianna da Motta.
⁵²⁰ Cf. Théophile BONJOUR, « La valorisation musicale des grands lacs périalpins : l'ennui ou la fête », *Lacs et sociétés : éclairages alpins, pyrénéens et andins*, Le-Bourget-du-Lac, Presses universitaires de l'Université Savoie Mont-Banc, 2021 (Coll. « Collection EDYTEM », n°21), p. 169.



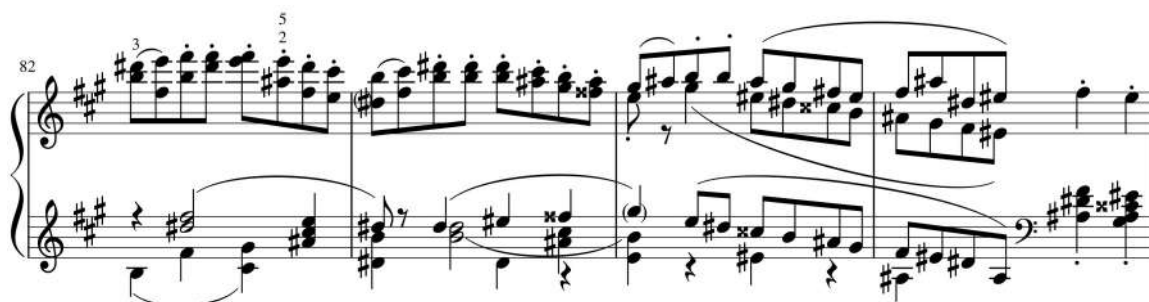
Exemple n°201 : *Au bord d'une source*, S. 160 de Liszt, thème principal.



Exemple n°202 : *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 (36.)*, thème principal.

En *la* bémol majeur, dans une mesure ternaire, Liszt écrit une mélodie sur le motif caractéristique composé de deux sauts ascendants sur un rythme noire-croche, le premier à intervalle de quarte juste – *si(b)-mi(b)* –, le deuxième de sixte mineure – *do-la(b)* –, enchaînés par un intervalle de tierce mineure descendante – *mi(b)-do*. Ce motif est présenté à deux reprises et conditionne la structure rythmique de la suite de la mélodie⁵²¹. Le thème que Vianna da Motta utilise dans *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 (36.)*, présente les mêmes caractéristiques, à la seule exception que le deuxième saut ascendant est non pas une sixte mineure mais une quarte juste⁵²². Ce rapprochement entre une œuvre de Liszt et une œuvre de la première phase créative de Vianna da Motta – période qui n'est pas couverte par notre base de données –, permet par ailleurs de supposer que Vianna da Motta a joué cette œuvre avant la date de composition de *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 (36.)*.

De nombreuses autres œuvres portent la marque d'influences aussi évidentes, dont certaines sont soulignées par Vianna da Motta lui-même. Ainsi, à la date du 26 septembre 1888 de son journal intime, Vianna da Motta s'étonne d'avoir trouvé dans l'Ouverture de *König Stephan, op. 117* de Beethoven un thème semblable au deuxième thème du premier mouvement de son *Concerto para piano e orchestra em Lá maior (55.)*⁵²³ :



Exemple n°203 : Premier mouvement du *Concerto para piano e orchestra em Lá maior (55.)*, extrait des mes. 82-85.

⁵²¹ Cf. la suite de la mélodie dans les partitions : Franz LISZT, *Tagebuch Eines Wanderers/ Album d'un voyageur/ Album of a Wanderer. Für Pianoforte zu zwei Händen*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916, Cotage F.L. 44 (coll. « Franz Liszts Musikalische Werke », Serie II, Band 4) ; Franz LISZT, *Wanderjahre/ Années de pèlerinage/ Years of travel/ [Vándorévek]. Für Pianoforte zu zwei Händen*, op. cit. ; José VIANNA DA MOTTA, *Au Bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 para piano*, op. cit..

⁵²² Dans la version de l'œuvre *Au bord d'une source* des *Années de pèlerinage I*, S. 160, Liszt écrit aussi une anacrouse que Vianna da Motta ne reprend pas.

⁵²³ José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 562.

Vianna da Motta fait référence au thème annoncé aux flûtes et aux clarinettes des mesures 117 à 124 :

Exemple n°204 : Ouverture de *König Stephan*, op. 117 de Beethoven, mes. 117-124⁵²⁴.

À la même date, Vianna da Motta attire l'attention sur une autre ressemblance de ce thème avec la section *Allegro ma non tanto* du quatrième mouvement de la *Symphonie n°9 en ré mineur*, op. 125 de Beethoven, laquelle tient à un motif que l'on n'entend que deux fois au tout début de cette section, d'abord aux violons et altos, puis aux violons, altos, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, violoncelles et contrebasses :

Exemple n°205 : Extrait des cinq premières mesures de l'*Allegro ma non tanto* du quatrième mouvement de la *Symphonie n°9 en ré mineur*, op. 125 de Beethoven⁵²⁵.

1. *Capriccio*, op. 6 (49.)

Le *Capriccio*, op. 6 (49.) de Vianna da Motta est un cas particulier. D'une part, parce qu'il s'agit d'une œuvre peu connue, jamais enregistrée et difficile à trouver. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de notre thèse, nous n'avons trouvé qu'un seul exemplaire de cette œuvre, dans le fonds Busoni de la *Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv* de la Staatsbibliothek de Berlin et avons eu besoin en 2018 de l'autorisation des héritiers pour le consulter. Les difficultés liées à la localisation et à l'accès à cette œuvre expliquent probablement qu'elle soit restée inconnue des interprètes. D'autre part, et c'est la raison principale qui nous a conduit à inclure cette œuvre dans nos études de cas, les techniques compositionnelles que Vianna da Motta y utilise sont

⁵²⁴ Ludwig van BEETHOVEN, *King Stephan (König Stephan)* op. 117, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1862-90], Cotage B.23.

⁵²⁵ Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonien für grosses Orchester [...] N° 9. D moll*, op. 125, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1863]. Cotage B.9, p. 256.

quasiment inédites au regard du reste de notre corpus.

L'influence que l'on s'attendait à trouver était celle de la technique compositionnelle de la fugue, immortalisée dans les deux cahiers du *Clavier bien tempéré* mais aussi dans d'autres œuvres de Bach interprétées par Vianna da Motta. Entre 1890 et 1943, Vianna da Motta a interprété à plusieurs reprises 14 œuvres comportant des fugues telles que la *Fantaisie chromatique et fugue, BWV 903*, la *Fantaisie et fugue en la mineur, BWV 904*, la *Toccatà, Adagio et Fugue en do majeur, BWV 564* ou encore les 9 préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*. Même si cette technique était alors tombée en désuétude – ce qui pourrait faussement nous conduire à penser que l'absence d'influence de Bach sur Vianna da Motta serait une conséquence de l'éloignement stylistique et temporel des deux compositeurs –, divers compositeurs romantiques du XIX^e siècle ont continué à l'utiliser, que ce soit pour la maintenir vivante, pour rendre hommage aux maîtres du passé dont ils revendiquaient l'héritage ou tout simplement pour montrer leur maîtrise de cette technique compositionnelle aux règles complexes. Ainsi, en 1821, Beethoven écrit dans le troisième mouvement de la *Sonate, op. 110* deux fugues dont le sujet de la deuxième est le miroir du sujet de la première ; le compositeur portugais Alfredo Napoleão écrit vers 1888 le *Prelude and fugue in F sharp minor, op. 41* dont la fugue mélange les styles baroque et romantique dans ce que l'on pourrait qualifier de *fugue-fantaisie* ; César Franck écrit en 1884 son célèbre *Prélude, choral et fugue FWV 21* et Liszt lui-même avec sa *Sonate, S. 178* de 1853, montre qu'il peut composer avec les contraintes formelles non seulement de la forme sonate (bien qu'avec des extrapolations par rapport à celle de la période classique) mais aussi du *fugato*. Or, l'analyse de l'ensemble du corpus de notre thèse ne nous a permis d'identifier que deux passages où Vianna da Motta utilise la technique compositionnelle de la fugue : dans le *Quarteto em lá menor* (59.) de 1889 et dans le *Capriccio, op. 6* (49.). Outre le fait que cette rareté semble corroborer l'idée selon laquelle Bach n'aurait pas exercé une influence majeure sur Vianna da Motta, il est étonnant de remarquer que la publication de l'œuvre que nous étudions date de 1885 environ, soit cinq ans avant la première interprétation en concert d'une œuvre de Bach. Ci-dessous, en style *fugato*, le passage qui commence à la mesure 58 (passage repris aux mesures 255 et suivantes) :

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 58, marked with a forte (f) dynamic and the tempo marking 'a tempo vigoroso'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The second system begins at measure 64 and ends at measure 68. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Exemple n°206 : *Capriccio, op. 6* (49.), extrait des mes. 58-68.

Dans ce passage à trois voix, Vianna da Motta présente un sujet en *fa* dièse mineur à partir de la mesure 58 (avec anacrouse), sa réponse en *do* dièse mineur à partir de la mesure 62 (avec anacrouse) et à nouveau le sujet en *fa* dièse mineur à la mesure 66 (avec anacrouse), ces entrées se faisant successivement à la basse, à l'alto et au soprano. La pensée contrapuntique que l'on observe dans la section *B* de ce morceau accrédite l'idée d'une attention particulière à des procédés compositionnels que l'on pourrait attribuer à Bach, malgré l'importance relativement faible de son œuvre dans le répertoire de concerts de Vianna da Motta. Cette attention peut même être qualifiée d'obsessionnelle au regard du reste de notre corpus. Seul le *Quarteto em lá menor* (59.) est de ce point de vue comparable.

Procédons à l'analyse du travail réalisé sur le matériel thématique de la section *B*. À la mesure 130, correspondant au début de la section *B*, Vianna da Motta présente aux aigus un thème *cantabile* en *sol* mineur :

Exemple n°207 : *Capriccio*, op. 6 (49.), extrait des mes. 130-135.

Retenons les rapports intervalliques entre les notes de la mélodie pour l'extrait des quatre premières mesures seulement : seconde majeure entre *sol* et *fa*, entre *fa* et *mi(b)* ainsi qu'entre *mi(b)* et *fa* ; tierce mineure entre *fa* et *ré* ; tierce majeure entre *ré* et *si(b)* ainsi qu'entre *si(b)* et *ré*. La structure rythmique de ce motif thématique est reprise au tout début de la sous-section *b* de cette section *B* mais sa structure mélodique subit plusieurs transformations :

Exemple n°208 : *Capriccio*, op. 6 (49.), extrait des mes. 146-150.

La transformation fondamentale ne tient pas à une transposition qui impliquerait qu'à la place du *ré* de la mesure 147, Vianna da Motta écrive un *réb* puis un *lab* à la dernière croche afin de respecter les rapports intervalliques entre les cinq premières notes du motif thématique original. Cette transformation tient pour l'essentiel au décalage d'un degré conjoint de la figure mélodique vers le bas, ce qui implique que les rapports intervalliques entre les notes de la mélodie ne soient pas maintenus : seconde majeure entre *fa* et *mi(b)* ; seconde mineure entre *mi(b)* et *ré* ainsi qu'entre *ré* et *mi(b)* ; tierce mineure entre *mi(b)* et *do* ; seconde mineure entre *do* et *si♯* ainsi qu'entre *si♯* et *do*

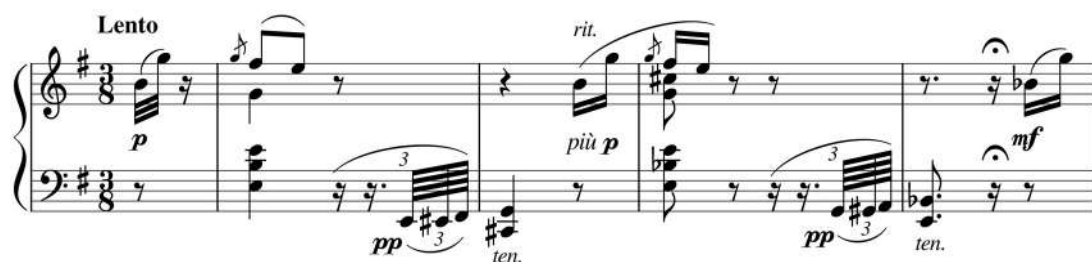
(la transformation mélodique opérée ici n'a pas de lien avec le décalage d'un degré conjoint opéré, Vianna da Motta souhaitant tout simplement faire entendre la sensible de *do* mineur). À partir du résultat de cette transformation, Vianna da Motta élabore un passage en style imitatif faisant d'abord entendre le thème à la voix supérieure (mesure 146) puis à la voix médium (mesure 147), sorte de *caccia* qui rappelle précisément le style *fugato* précédemment étudié. Avec la conclusion de ce dialogue entre les deux voix à la mesure 154, sur l'harmonie non-conclusive de septième de dominante de *mi* bémol majeur, commence un autre dialogue imitatif :



Exemple n°209 : *Capriccio, op. 6 (49.)*, extrait des mes. 154-159.

Le *fa* croche à la main droite de la mesure 154 correspond à la fin de la phrase de la voix aiguë de l'exemple précédent tandis que le *sib* correspond simultanément à la fin de la phrase de la voix médium de l'exemple précédent et au début du nouveau dialogue. Ce qui est remarquable, c'est la conjonction entre l'inversion de l'ordre des entrées – d'abord la voix médium puis la voix aiguë – et le miroir du thème dialoguant à partir de la mesure 146 obtenu par la transformation du thème présenté à la mesure 130. Considérant les deux passages en style imitatif – celui qui commence à la mesure 146 et celui qui commence à la mesure 154 –, l'ordre d'entrée des différentes voix – aiguë puis médium dans le premier cas, médium puis aiguë dans le deuxième – et le fait que le thème du deuxième soit quasiment le miroir du premier, mettent en évidence un système de chiasme⁵²⁶. Il semble en effet qu'aucun autre morceau de Vianna da Motta, du moins parmi ceux qui figurent dans notre corpus, ne comporte une réflexion aussi poussée associant travail contrapuntique et travail motivique. C'est en nous fondant sur le fait que Vianna da Motta n'a interprété aucun autre compositeur que Bach s'étant illustré par l'écriture contrapuntique, que nous avançons l'hypothèse que, bien que Vianna da Motta n'ait jamais joué en concert une seule œuvre de Bach avant d'avoir composé son *Capriccio, op. 6 (49.)*, le maître allemand de Leipzig a pu l'influencer, tout au moins pour cette œuvre.

L'écriture des quatre premières mesures révèle une potentielle influence de Liszt,



Exemple n°210 : *Capriccio, op. 6 (49.)*, mes. 1-4.

⁵²⁶ Sujet largement abordé dans la première partie de notre thèse qui portait sur l'intellectualisme de Vianna da Motta.

ne serait-ce que par les motifs de trois valeurs brèves (ici chromatiques et mesurées) précédant une valeur longue sur un temps fort, que l'on trouve fréquemment dans les œuvres de Liszt notamment pour générer des effets dramatiques (dans le poème symphonique *Mazeppa*, S. 100 pour évoquer un cri ou un fouet, dans les premières pages de la *Mephisto Waltz n°1*, S. 514 pour évoquer les griffes de Méphistophélès ou dans les toutes premières mesures du *Scherzo und Marsch*, S. 177 pour évoquer des caractères ironiques). Mais le rapprochement avec Franz Liszt tient surtout au fait de présenter des fragments du thème dès l'introduction, généralement intercalés entre des moments de silence. Ainsi, le fragment *si-sol-sol-fa(♯)-mi* à l'enchaînement des mesures 2 et 3 est repris tel quel aux enchaînements des mesures 12 et 13, 90 et 91, 209 et 210, 287 et 288 (d'une certaine manière aussi des mesures 82 et 83 et des mesures 279 et 280). Ci-dessous, l'exemple de l'enchaînement des mesures 12 et 13 ainsi que la suite du thème, montrant ainsi la continuité avec le motif présenté dans l'introduction :



Exemple n°211 : *Capriccio*, op. 6 (49.), mes. 13-18.

Ce même fragment réapparaît transposé en *la* majeur à l'enchaînement des mesures 45 et 46 ainsi que des mesures 242 à 243, avec des triples au lieu de doubles croches aux deux premières notes, faisant écho au motif tel qu'il est présenté pour la première fois à l'anacrouse de la première mesure du morceau (bien que, contrairement à ce qui se passe par la suite, un quart de soupir sépare ici les *sol* de la mélodie) et sans l'appoggiature. Ci-dessous, l'exemple de l'enchaînement des mesures 45 et 46 ainsi qu'une partie de la suite du thème :



Exemple n°212 : *Capriccio*, op. 6 (49.), mes. 46-51.

Ce fragment réapparaît également transposé en *fa* dièse mineur à l'enchaînement des mesures 53 et 54 puis 250 et 251. Ci-dessous, l'exemple de l'enchaînement des mesures 53 et 54 ainsi qu'une partie de la suite du thème :



Exemple n°213 : *Capriccio, op. 6 (49.)*, mes. 54-57.

Enfin, le *si* bémol présenté à la fin de l'introduction dans le motif de deux notes qui sert d'anacrouse au *Commodo* de la mesure 5, correspondant au moment où le thème principal est pour la première fois présenté en intégralité, est repris à l'enchaînement des mesures 32 et 33, 36 et 37, 129 et 130, 133 et 134 (dans ces passages, le *si* bémol permet de faire entendre le motif en *mi* bémol majeur).

On perçoit ainsi rétrospectivement les motifs de l'introduction du *Capriccio, op. 6 (49.)* comme des fragments d'une mélodie qui n'est pas achevée (à l'image de ce que fait Debussy dans cet exemple iconique qu'est le *Golliwogg's Cakewalk* de la suite *Children's Corner, L. 113*). Parmi les œuvres de Liszt, on trouve un exemple comparable dans la pièce que Vianna da Motta a le plus souvent jouée – *St. François de Paule marchant sur les flots, S. 175 n°2*. Aux cinq premières mesures, Liszt présente deux fragments du thème principal séparés par trois temps de silence :



Exemple n°214 : *St. François de Paule marchant sur les flots, S. 175 n°2* de Liszt, mes. 1-5⁵²⁷.

Ces fragments se succèdent sans interruption – et avec des différences mélodiques à partir de la cinquième note du deuxième fragment – lorsque le thème est présenté en intégralité aux mesures 6, 42 et 103. Ce type de procédé compositionnel est utilisé dans de nombreuses autres œuvres de Liszt, aussi bien dans la '*Vallée d'Obermann*', *S. 160 n°6* des *Années de pèlerinage, S. 160* (Suisse) que dans la '*Vallée d'Obermann*', *S. 156 n°5* de l'*Album d'un voyageur, S. 156*. Parmi les œuvres de Liszt que Vianna da Motta a interprétées avant la composition du *Capriccio, op. 6 (49)* en 1885, nous ne trouvons ce procédé compositionnel que dans le *Concerto n°1, S. 124*. Notons que les programmes retrouvés n'ont permis d'établir l'interprétation par Vianna da Motta que de deux œuvres de Liszt avant 1885 : le *Concerto n°1, S. 124*, interprété deux fois et le

⁵²⁷ Franz LISZT, [2 *Légendes*], *op. cit.*, p. 61-78.

‘Gnomenreigen’, S. 145 n°2 des *Zwei Konzerttetüden*, S. 145, interprété une fois. À l’*Allegretto Vivace*, en *mi* bémol majeur, les premiers violons, puis les altos et les violoncelles, énoncent un motif de cinq notes, composé d’un *si*(*b*) noire suivi d’un triolet de croches sur les notes *la*(*b*), *sol**b* et *fa*, puis de nouveau d’un *si*(*b*) noire :



Exemple n°215 : Motif de l’*Allegretto Vivace* du *Concerto n°1*, S. 124 de Liszt.

À partir de la dixième mesure de ce mouvement, le piano varie mélodiquement ce motif pour faire entendre un nouveau thème :



Exemple n°216 : *Concerto n°1*, S. 124 de Liszt, extrait de la partie de piano des mes. 10-12 de l’*Allegretto Vivace*⁵²⁸.

Enfin, si l’on considère toutes les œuvres que Vianna da Motta a interprétées avant la composition du *Capriccio*, op. 6 (49) et non pas seulement celles de Liszt, nous retrouvons aussi ce procédé compositionnel dans la tarentelle *Sorrente !* de Théodore Ritter⁵²⁹. Cependant, le fait que Vianna da Motta n’ait joué cette œuvre qu’une seule fois – le 14 mai 1882 – rend son influence sur sa composition peu probable.

Notons pour conclure que ce procédé compositionnel est récurrent dans l’œuvre de Vianna da Motta. Il l’utilise par exemple aux premières mesures de la *Tanz* du cycle *Ein Dorffest* (52.2.), un fragment du thème précédant sa présentation en intégralité à la mesure 9 (avec anacrouse) ; aux premières mesures de la 2^a *Rapsódia Portuguesa* (63.2.), un fragment de la première partie du thème « *Manuel, tão lindas moças* » précédant sa présentation en intégralité à la mesure 28 (avec anacrouse) ; ou encore aux mesures 78 à 79, 86 à 87, 90 à 93, un fragment du thème « *S. João* » de Figueira [da Foz] précédant sa présentation en intégralité à la mesure 102, correspondant au début de la section *B*. Il l’utilise également aux mesures 284 à 286 et 302 à 304 de la 3^a *Rapsódia Portuguesa* (63.3.), un fragment du thème « *A ciranda* » précédant sa présentation en intégralité à

⁵²⁸ Franz LISZT, *Erstes Concert für Pianoforte und Orchester [...]*, Vienne, Charles Haslinger, [1857], Cotage C.H. 11933, p. 30.

⁵²⁹ Cf. motif de six croches aux mesures 1 à 2 qui configure le début du thème entendu en entier à partir du *Leggierissimo* de la mesure 29, dans Théodore RITTER, *Sorrente! Tarentella. Grand Morceau de Concert*, Paris, Choudens, [1875], Cotage A. C. 3009.

la mesure 305, correspondant au début de la section C. On peut ainsi conclure à l'importance de l'influence de Liszt sur l'œuvre de Vianna da Motta, dans le cas spécifique du procédé compositionnel utilisé aux premières mesures du *Capriccio*, op. 6 (49.), consistant dans la fragmentation du thème préalable à sa présentation complète.

2. *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.)

Comme mentionné dans l'introduction, Teresa Cascudo suggère que la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) a subi de multiples influences, affirmant que « Vianna da Motta a composé sa Balada, op. 16 lors de la préparation d'une série de programmes de concerts dans lesquels il avait inséré des œuvres telles que les Deux Rhapsodies op. 79 de Brahms, la ballade de Grieg sur une chanson norvégienne [op. 24], et la Ballade n°2 de Liszt »⁵³⁰. En prenant appui sur notre base de données, et sachant que Vianna da Motta indique sur son manuscrit la date de juin 1905 dont on suppose qu'elle fait référence à la fin de la composition⁵³¹, deux informations n'ont pas pu être vérifiées : l'inclusion de la *Ballade n°2, S. 171* de Liszt et des deux *Rhapsodies, op. 79* de Brahms dans les concerts réalisés en 1905, ou même dans les années précédentes. D'après les programmes de concerts que nous avons pu dépouiller, Vianna da Motta a joué la *Ballade n°2, S. 171* de Liszt avant 1905 dans 7 concerts : une fois en 1886, deux fois en 1887, une fois en 1888, deux fois en 1892 et une fois en 1899. Quant aux *Rhapsodies, op. 79* de Brahms, Vianna da Motta n'a joué avant 1905 que la deuxième des *Rhapsodies, op. 79* et ce, à quatre reprises : une fois en 1902 et trois fois en 1903. Ce n'est qu'en 1907, lors d'un seul concert, que Vianna da Motta présente les deux rhapsodies. Si la musicologue ne s'est pas trompée, cette contradiction ne peut s'expliquer que d'une seule façon : Teresa Cascudo a consulté des programmes de concerts auxquels nous n'avons pas eu accès. Il est très peu probable que Teresa Cascudo ait envisagé une date antérieure à 1899 pour le début de la composition de la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) – ce qui justifierait le rapport qu'elle établit entre la composition de la ballade de Vianna da Motta et la présentation en concert de celle de Liszt – car il semble que Vianna da Motta composait relativement vite⁵³². Dans la mesure où l'hypothèse selon

⁵³⁰ « Viana da Mota compô-la[, a *Balada*, op 16,] quando preparava uma série de programas nos quais integrou outras obras afins tais como as duas rapsódias op. 79 de Brahms, a *Balada sobre uma romanza norueguesa* [op. 24] de Grieg e a *Balada n° 2* de Liszt. », Teresa CASCUDO, « A música instrumental de José Vianna da Motta », op. cit., p. 54.

⁵³¹ José VIANNA DA MOTTA, *Ballada sobre duas melodias portuguesas composta para piano por José Vianna da Motta*, op. 16, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1028, 1905, p. 6.

⁵³² Diverses sources permettent de l'affirmer. Citons-en trois à titre d'exemples : d'après l'indication sur la couverture de son manuscrit – lequel comprend 11 pages –, *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), qui met en musique la catastrophe connue sous le nom de *Riada de Santa Teresa* du 15 octobre 1879 dans la région de Murcie, a été composée en 1879, ce qui signifie que Vianna da Motta l'a composée en deux mois et demi au plus (cf. José VIANNA DA MOTTA, José, *Les Inondations de Murcie en 1879, Scène caractéristique composé pour le Piano par José Vianna da Motta*, op. 28, op. cit., couverture). D'après l'indication sur la couverture de son manuscrit – lequel comprend 72 pages –, le *Concerto para Piano e Orquestra em lá maior* (55.) a été composé entre le 23 mai 1886 et le 14 août 1887, soit en quinze mois environ (cf. José VIANNA DA MOTTA, *Concert in A-dur für Clavier und Orchester*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1057, 1886-87, première de couverture). D'après ses journaux intimes, la *Dramatische Fantasie* (62.) – dont le manuscrit comprend 71 pages –

laquelle Teresa Cascardo se serait trompée impliquerait une double erreur, l'explication selon laquelle elle aurait dépouillé des programmes auxquels nous n'avons pas eu accès semble plus plausible. C'est donc en nous fondant sur cette dernière hypothèse que nous commencerons l'analyse comparative des œuvres mentionnées par la musicologue avec la ballade de Vianna da Motta. Nous tenons toutefois à préciser que la validité de ses propos ne porte pas sur l'influence que la *Ballade n°2, S. 171* de Liszt a pu avoir sur celle de Vianna da Motta compte tenu de l'importance et de la fréquence à laquelle il l'a jouée avant 1905 et de l'importance de Liszt dans son répertoire de concerts. En outre, en admettant même que Vianna da Motta n'ait pas interprété la *Rhapsodie, op. 79 n°1* de Brahms en concert avant 1905, il est probable qu'il l'avait déchiffrée au moment où il travaillait la *Rhapsodie, op. 79 n°2*. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que le fonds Vianna da Motta de la *Biblioteca Nacional de Portugal* contient un exemplaire de la première édition de l'œuvre (chez N. Simrock) datant de 1880, qui comporte les deux rhapsodies⁵³³. En outre, la lecture de ses journaux intimes révèle que le répertoire que Vianna da Motta jouait en concerts ne représentait qu'une fraction de ce qu'il déchiffrait dans le cadre privé. Dans au moins 201 des entrées de son journal, Vianna da Motta fait référence au déchiffrage d'œuvres dont beaucoup n'ont jamais été présentées en public⁵³⁴, ou qui l'ont été très longtemps après qu'il les a déchiffrées pour la première fois⁵³⁵. C'est notamment le cas de la *Rhapsodie, op. 79 n°1* de Brahms que Vianna da Motta semble avoir déchiffrée le 24 février 1887⁵³⁶.

Vianna da Motta a interprété la *Ballade, op. 24* de Grieg dans 11 concerts dont 8 ont été donnés avant la composition de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) : 5 en 1902, 2 en 1903 et un le 16 février 1905, soit cinq mois seulement avant la composition de l'œuvre. Ces informations sont d'autant plus significatives que l'on sait que la ballade n'a aucune spécificité qui permette de la considérer comme un genre musical à part entière⁵³⁷, ce qui signifie que Vianna da

a été composée entre le 25 janvier et le 30 septembre 1890, soit en 8 mois environ (cf. José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 694, 742).

⁵³³ Cf. Cota V.M. 1756 de la *Biblioteca Nacional de Portugal* correspondant à Johannes BRAHMS, *Zwei Rhapsodien für das Pianoforte [...] Op.79*, Berlin, N. Simrock, 1880, Cote 8166. La *Biblioteca Nacional de Portugal* a indiqué la date d'édition de 1898. Cependant, la cote 8166 de la maison N. Simrock correspond bien à 1880.

⁵³⁴ Notamment des ouvertures ou scènes d'opéra, des symphonies ou d'autres œuvres pour orchestre (à titre de précision, nous n'avons pas pu déterminer si Vianna da Motta déchiffrait ces œuvres à partir de réductions pour piano ou s'il réduisait lui-même, peut-être à vue, des conducteurs d'orchestre). Mais aussi d'œuvres du répertoire pour piano telles que la *Sonate n°2, op. 35* de Chopin, mentionnée le 29 mai 1885 dans les journaux intimes, dont il semble qu'il n'a présenté que le troisième mouvement et ce une seule fois, le 17 octobre 1902.

⁵³⁵ Par exemple, la *Sonate, S. 178* de Liszt, mentionnée le 11 mars 1885 dans les journaux intimes, n'a été jouée en concert par Vianna da Motta qu'à partir de 1902.

⁵³⁶ José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 329.

⁵³⁷ Dans le *Guide des genres de la musique occidentale*, Eugène de Montalembert et Claude Abromont consacrent un chapitre à la ballade en tant que genre musical au XIX^e siècle mais l'histoire et la définition qu'ils avancent restent d'une part très proches des ballades de Chopin en particulier et d'autre part très loin de certains aspects de la ballade de Vianna da Motta. En outre, le caractère ambigu de leur définition laisse ouverte la possibilité d'une confusion de la ballade avec la *rhapsodie*, la *fantaisie* ou l'*impromptu* par exemple : « Avec ses *Quatre Ballades pour piano* [...], Chopin (1810-1849) fait entrer le genre dans la musique instrumentale : il s'agit de pièces en un seul mouvement assez développé, aux plans formels et tonals non stéréotypés, qui associent le lyrisme caractéristique de Chopin avec un ton épique plus rare chez lui, et présentent une progression ininterrompue vers une coda de bravoure, ultime et virtuose libération d'énergie. », Eugène de MONTALEMBERT et Claude ABROMONT, *Guide des genres de la musique occidentale*, op. cit., p. 71.

Motta aurait tout à fait pu l'intituler autrement ; que Vianna da Motta utilise des mélodies populaires portugaises de la même façon que Grieg utilise une mélodie norvégienne ; que Vianna da Motta utilise une forme à variations comme Grieg l'avait également fait. L'influence de la forme à variations doit être comprise comme une inspiration et non comme un emprunt dans la mesure où la forme et le travail thématique – intrinsèquement lié à la forme – de l'œuvre de Vianna da Motta diffèrent de ceux de Grieg sur deux points. Après avoir présenté et varié un thème tout au long de la plus grande partie de l'œuvre, Vianna da Motta conclut son œuvre en présentant un nouveau thème alors que Grieg concluait de la même façon qu'il avait commencé. Par ailleurs, Vianna da Motta utilise pour l'essentiel des variations du décor de la mélodie tandis que Grieg utilise surtout des variations mélodiques (parmi les quatorze variations, seulement deux transforment le décor de la mélodie plutôt que la mélodie elle-même).

L'empreinte des *Rhapsodies, op. 79* est moins évidente, ce qui n'est pas étonnant au regard de l'hostilité que nourrissait Vianna da Motta à l'égard de Brahms et de l'importance moindre de son œuvre dans le répertoire de ses concerts. Après une analyse attentive de la *Rhapsodie, op. 79 n°2*, rhapsodie dont nous sommes certains que Vianna da Motta l'a jouée en concert quelques années seulement avant la composition de son œuvre, nous ne sommes pas en mesure d'établir de lien de filiation entre les œuvres. Il est néanmoins possible de mettre à jour quelques filiations avec la *Rhapsodie, op. 79 n°1*, ce qui soutient l'idée que Vianna da Motta l'aurait travaillée avant 1905. Le passage des mesures 109 à 112 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)* de Vianna da Motta présente des caractéristiques identiques à celle des mesures 125 à 129 de la *Rhapsodie, op. 79 n°1* de Brahms :

Exemple n°217 : *Rhapsodie, op. 79 n°1* de Brahms, mes. 125-129.

Exemple n°218 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)*, mes. 109-112.

Ces deux exemples présentent plusieurs similarités qui invitent à considérer le passage de Vianna da Motta comme un emprunt à celui de Brahms. Dans les deux cas, deux passages sont abruptement enchaînés, les fonctions du premier degré de la tonalité homonyme et de la tonalité principale – de

136 **Tempo primo** *molto sostenuto e pesante*

pp *p tragico*

8 *f* *ped.*

Exemple n°220 : *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), extrait des mes. 136-140.

Commençons par analyser l'écriture et l'atmosphère musicale du passage de la ballade de Liszt, avant de les comparer au passage correspondant de la ballade de Vianna da Motta. Dans les graves du piano, un motif essentiellement constitué de gammes chromatiques ascendantes et descendantes en *legato*, brouillées par la pédale forte dans la nuance *piano* (proposée dans l'édition de Vianna da Motta⁵⁴⁰) est entendu seul pendant deux mesures. À la troisième mesure, le thème principal présenté dans la strate supérieure comme un chant lointain se superpose à ce tapis sonore. Dans une strate centrale, des tierces jouées sur les parties faibles des temps enrichissent la polyphonie en comblant l'espace harmonique entre le tapis sonore de la strate inférieure et le chant lointain de la strate supérieure. Dans la ballade de Vianna da Motta, le tremolo *do*(#)-*si*# écrit *con pedale* dans la nuance *pianissimo* dans l'extrême grave du piano (*all'ottava bassa*) crée un tapis sonore semblable à celui de Liszt bien que l'écriture diffère. Le tapis sonore se fait entendre pendant deux mesures avant l'entrée du thème à la troisième mesure du passage, exactement comme au début de la ballade de Liszt. À partir de cette troisième mesure, des fragments du thème « *Tricana d'aldeia* » sont présentés aux notes les plus aiguës des accords lointains et se superposent au tapis sonore, une fois de plus comme dans la ballade de Liszt. Dans une strate centrale, des *do*(#) sont joués sur les temps forts et certains temps faibles des mesures, sur le modèle des tierces de l'œuvre de Liszt. L'ensemble de ces similarités permet donc de parler non pas d'influence mais d'emprunt.

Notre base de données nous informe également qu'en 1902, peu de temps avant la composition de la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.), Vianna da Motta avait interprété pour le premier d'une série de concerts la *Sonate, S. 178* de Liszt : en 1902, il la joue dans trois concerts, en 1903, dans un concert et en 1904 dans deux concerts. Relevons la ressemblance entre la conclusion du thème « *Tricana d'aldeia* » des mesures 131 à 135 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, op. 16 (91.) de Vianna da Motta – correspondant à la quatrième variation (*a'''*) – et le passage des mesures 255 à 261 de la *Sonate, S. 178* de Liszt :

⁵⁴⁰ Précisons que l'exemple présenté est une citation de l'édition que Vianna da Motta a faite de l'œuvre. Même si la nuance *piano* n'est qu'une suggestion de Vianna da Motta et non une indication de Liszt, la suggestion de Vianna da Motta révèle l'idée musicale qu'il avait de l'œuvre, idée qui l'a probablement influencé et qui est le propos de la présente analyse.

255 *incalzando*
p
non legato

Exemple n°221 : *Sonate, S. 178* de Liszt, extrait des mes. 255-257⁵⁴¹.

131 *p*
non legato

Exemple n°222 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.), extrait des mes. 131-133.

Nous constatons une très nette similitude de l'écriture, caractérisée par une suite de doubles croches *non legato* – indication précisée dans les deux passages – en mouvement descendant à la main gauche, contrastant avec le thème présenté à la main droite dans des modes de jeu variés – *staccati*, *accents*, *legato*. Notons finalement les ressemblances entre le passage des mesures 30 à 40 de la *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16* (91.) de Vianna da Motta – passage central de la première variation (*a'*) – et le passage des mesures 422 à 432 de la *Sonate, S. 178* de Liszt – passage qui précède de quelques mesures la réexposition :

422 *ppp* *sempre ppp*
smorz.

Exemple n°223 : *Sonate, S. 178* de Liszt, extrait des mes. 422-432⁵⁴².

⁵⁴¹ Franz LISZT, *Sonate h-moll für Klavier. Sonata in B minor for Piano*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924, Cotage F. L. 61.

⁵⁴² *Ibidem*.

Exemple n°224 : *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)*, extrait des mes. 30-40.

Bien que, contrairement aux exemples précédents, ces deux passages semblent à première vue relativement différents, l'esprit musical que Vianna da Motta cherche à évoquer – explicité par les indications *sonhando* (*en rêvant*) et *pianissimo* – peut être rapproché de celui que l'écriture de Liszt suggère. Même si Liszt n'explicité pas son intention musicale comme Vianna da Motta, la nuance *pianississimo* dans un passage au mouvement *Quasi Adagio*, les accords dans le registre médium et les gammes dans le registre aigu que la pédale forte rend diffuses, participent de la création d'une atmosphère éthérée. Enfin, outre les mouvements descendants et la désinence à grande échelle, deux procédés techniques communs à ces extraits corroborent nos propos :

1. le jeu *legato* de plusieurs notes successives en degrés conjoints dans l'ensemble du passage de l'œuvre de Liszt, que l'on retrouve aux quatre premières notes de la mesure 32 et de la mesure 33, aux trois premières notes de la mesure 37, aux cinq premières notes de la mesure 38 et aux trois dernières notes de la mesure 39 de l'œuvre de Vianna da Motta ;
2. la coloration des harmonies par des appoggiatures de sixtes : ainsi, dans le passage de l'œuvre de Liszt, l'harmonie de *do* majeur avec sixte majeure au premier temps de la mesure 422 (rapport transposé en *si* bémol majeur à la mesure 424 et en *la* bémol majeur à la mesure 426), l'harmonie de *sol* dièse mineur avec septième mineure et sixte mineure au premier temps de la mesure 429 ou encore l'harmonie de *do* dièse majeur avec septième mineure et sixte mineure au premier temps de la mesure 431 ; dans le passage de l'œuvre de Vianna da Motta, l'harmonie de *la* majeur avec sixte majeure au premier temps de la mesure 31, l'harmonie de *mi* mineur avec sixte majeure au troisième temps de la mesure 34 (en théorie, cette harmonie peut être analysée comme telle dès le premier temps de la mesure) et l'harmonie de *do* dièse majeur avec sixte mineure à la mesure 39.

3. 4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde (63.4.)

Les deux dernières études de cas partagent une influence que nous pouvons rapporter à Liszt : l'utilisation d'un programme. En effet, outre les conclusions auxquelles nous sommes parvenus lors de l'étude des tendances générales révélées par l'analyse de notre base de données, d'autres informations permettent de penser que l'utilisation d'un programme procède de l'influence du maître hongrois. Dans l'article « Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, latência de modernidade ? », Manuela Toscano affirme que la dimension programmatique de la *Symphonie* « À Pátria » de Vianna da Motta « s'inscrit dans la continuité de l'idéal lisztien, en tant que prolongement créatif et expressif des grandes épopées philosophiques »⁵⁴³. Comme *Os Lusíadas* de Luiz de Camões n'est pas véritablement une « épopée philosophique » et que nous n'avons trouvé aucune œuvre inspirée d'une « grande épopée philosophique » dans l'œuvre de Liszt, nous supposons que Manuela Toscano fait une analogie entre la *Dante-symphonie*, S. 109 (mettant en musique la *Divina Commedia* de Dante Alighieri) et la *Symphonie* « À Pátria » de Vianna da Motta ou encore l'*Invocação dos Lusíadas* pour chœur et orchestre ou l'*Ouverture Dona Inês de Castro*. Vianna da Motta semble avoir repris de Liszt la construction programmatique, ce que mettent en évidence certaines observations du chapitre « Quelques considérations sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt », dans lequel il affirme que « la victoire de la musique descriptive ou à programme est incontestable. Tous les plus grands talents sont aujourd'hui influencés par Liszt »⁵⁴⁴.

Nous trouvons l'idée d'un programme dans la 4^a *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.). Le sous-titre *Oração da tarde* (*Prière du soir*) attribué par Vianna da Motta à cette œuvre souligne la dimension religieuse de la pièce, bien que les deux thèmes employés soient l'un religieux (« *Ao menino Deus* ») et l'autre profane (« *Ai que lindo amores que eu tenho* »)⁵⁴⁵. Vianna da Motta ne cherche pas à décrire une scène de prière inspirée de la réalité ou d'un texte mais à recréer une atmosphère musicale renvoyant à la religion :

- le mouvement *Adagio* qui suggère le calme et la sérénité ;
- la tonalité de *la* bémol majeur, bien que Liszt utilise plus souvent la tonalité de *fa* dièse majeur à cet effet (exemples : *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, S. 173 n°3 ; le motif du paradis⁵⁴⁶ dans *Après une Lecture du Dante*, S. 161 n°7 ; etc.) ;
- l'usage fréquent du IV^e degré, notamment utilisé dans les moments suspensifs avant la conclusion du thème « *Ao menino Deus* » (mesures 24 et 109) et dans la cadence plagale à

⁵⁴³ Manuela TOSCANO, « Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, latência de modernidade ? », *op. cit.*, p. 190.

⁵⁴⁴ « Algumas considerações sobre os poemas sinfónicos de Franz Liszt » ; « A vitória da música descritiva ou de programa, é incontestável. Todos os maiores talentos se acham hoje sob a influência de Liszt. », José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaios, Críticas*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁴⁵ Cette pièce n'est pas le seul exemple de religiosité dans l'œuvre de Vianna da Motta, ni le seul exemple de mélange entre le religieux et le profane. Comme déjà évoqué, la *Balada sobre duas melodias portuguesas*, *op. 16* (91.) comporte le thème populaire « *Tricana d'aldeia* » (profane) et un « *Ave Maria* » (religieux).

⁵⁴⁶ Il s'agit de la désignation que nous avons utilisée dans le sous-chapitre « 1. La sous-forme variations dans l'œuvre de Liszt » lors de la première mention de ce thème.

la fin du morceau (mesure 151 à 153) ;

- le motif descriptif de « cloches » que nous avons analysé dans le développement sur la cloche.

Enfin, nous pourrions encore mentionner la surabondance d'accords arpégés qui semble vouloir évoquer la harpe et qui rappellent l'étude d'exécution transcendante *Harmonies du soir*, S. 139 n°11 ou la *Bénédition de Dieu dans la solitude*, S. 173 n°3. Ces œuvres font en effet partie des œuvres de Liszt que Vianna da Motta a interprétées en concert peu de temps avant la composition de sa 4^e *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), ce qui contribue à l'idée qu'elles ont pu l'influencer. C'est en 1893 que Vianna da Motta joue pour la première fois en concert les *Harmonies du soir*, S. 139 n°11. Il la reprend en 1895, année estimée de la composition de la 4^e *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.). En 1892, Vianna da Motta joue pour la première fois en concert la *Bénédition de Dieu dans la solitude*, S. 173 n°3, jouant cette œuvre à deux reprises en 1893 et à une reprise en 1895. L'influence de cette œuvre semble d'autant plus évidente que le rapport I–bVI, si présent dans les œuvres de la première phase créative de Vianna da Motta, a une importance majeure dans l'expression musicale de cette composition, notamment dans le travail mélodico-harmonique du premier thème (cf. mesures 25-26, 108-109 ou 275-276⁵⁴⁷). Justement, le passage des mesures 105 à 112 de la *Bénédition de Dieu dans la solitude*, S. 173 n°3 semble avoir influencé Vianna da Motta dans la composition des mesures 19 à 26 de son œuvre.

Exemple n°225 : *Bénédition de Dieu dans la solitude*, S. 173 n°3 de Liszt, extrait des mes. 105-108.

Exemple n°226 : 4^e *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), extrait des mes. 19-22.

⁵⁴⁷ Franz LISZT, *Poetische und religiöse Stimmungen [...]*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, Plate F.L. 55.

Avant d’entrer dans la description de ces deux passages, notons que nous avons déjà cité ce passage dans le sous-chapitre « 2. La sous-forme variations dans l’œuvre de Vianna da Motta » pour évoquer l’idée de harpe procédant des arpèges et des appoggiatures (non mesurées). La comparaison des écritures de Liszt et de Vianna da Motta permet d’observer des similitudes qui confirment l’idée que Vianna da Motta a effectivement été influencé par cette œuvre : la succession de quatre ou cinq *appoggiatures* (mesurées ou non) en arpège ascendant, précédant un accord arpégé sur temps fort, fait entendre le thème (généralement au pouce de la main droite). Mais cette analyse permet également d’observer des différences. Dans le passage de l’œuvre de Liszt, les notes du thème – écrites dans la strate centrale supérieure – sont entendues avant les arpèges et les accords arpégés qui les suivent. Dans l’œuvre de Vianna da Motta, les notes du thème – écrites dans la strate centrale –, coïncident avec les premiers temps des mesures et sont écrits non pas avant mais après les arpèges, et avant les accords arpégés. La comparaison des deux extraits permet en outre de relever des atmosphères musicales différentes. Dans l’œuvre de Liszt, l’accompagnement en croches de la strate centrale inférieure, composé d’une voix inférieure jouant en arpèges ascendants et descendants sur l’harmonie de *fa* dièse majeur et d’une voix supérieure jouant en broderie la sixte et la quinte de cette harmonie, crée un balancement continu. Dans l’œuvre de Vianna da Motta, l’accompagnement composé d’un arpège suivi d’une croche et d’une noire jouées sur la même note – motif des « cloches » – dans la strate grave⁵⁴⁸, crée une atmosphère apaisée, mais uniquement dans les premières parties de mesures (Vianna da Motta précise que la pédale forte doit être levée sur chaque deuxième temps). Ces différences nous conduisent donc à considérer ce cas non comme un emprunt mais comme une influence, d’autant plus flagrante que l’écriture en arpèges suivis d’accords arpégés sur les temps forts est unique dans l’œuvre de Vianna da Motta. Elle illustre par ailleurs nos observations précédentes relatives à la rareté de signes *arpeggio* (et par extension, de motifs arpégés) dans son œuvre.

À l’opposé, observons maintenant les transformations mélodico-rythmiques que Vianna da Motta réalise aux mesures 24 et 109 de la 4^a *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.) sur le thème « *Ao menino Deus* » :

Exemple n°227 : 4^a *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.), mes. 24.

⁵⁴⁸ Cette strate peut être également comprise comme une strate centrale inférieure si l’on considère que la résonance des notes arpégées à la main gauche en début de mesure peut être comprise comme une strate sonore à part entière.

Exemple n°228 : 4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde (63.4.), mes. 109.

Dans ces deux passages, Vianna da Motta interrompt la mélodie « *Ao menino Deus* » avant sa conclusion par une écriture en arpèges rythmiquement non-mesurés qui conduisent la phrase vers un point d'orgue. Ce moment suspensif sert de transition entre le passage cadentiel et la reprise de la mélodie mesurée. L'ensemble de ces caractéristiques produit un caractère *improvvisato* (notons que dans l'exemple de la mesure 24, les triples croches ne sont pas jouées en homorythmie entre les deux mains puisque les mains gauche et droite doivent respectivement prendre en charge 12 et 11 notes).

« *Quasi improvisando* », lit-on un peu partout dans les œuvres de piano de Liszt », écrit Vladimir Jankélévitch⁵⁴⁹. On peut en effet penser à de nombreuses œuvres du maître hongrois dans lesquelles les thèmes subissent ce type de transformation pour produire une atmosphère *improvvisato*. Si l'on se restreint au cycle des *Rhapsodies hongroises*, S. 244, qui est probablement celui qui réunit le plus grand nombre d'exemples, on peut citer les mesures 3, 10, 21, 76 et 183 de la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°1, les mesures 24, 61 et 84 de la n°2, la mesure 45 de la n°3, la mesure 50 de la n°5, les mesures 40 et 92 de la n°6, les mesures 1 à 2, 9 à 10, 21, 37, 40, 137 et 185b de la n°8, les mesures 70 et 168 à 169 de la n°9, les mesures 39 et 88 de la n°10, les mesures 12 et 179 à 180 de la n°12, la mesure 24 de la n°13, les mesures 86, 113, 207 et 240a de la n°14 et les mesures 45 et 66 de la n°16⁵⁵⁰. Parmi les œuvres de Liszt que Vianna da Motta a le plus souvent interprétées en concert avant la composition de sa 4^a *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.) en 1894 (date estimée), c'est sans doute dans la *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°13 – 26^e œuvre la plus interprétée à raison de 21 fois entre 1890 et 1894 – que l'on observe le mieux ce procédé. Il est même au cœur de la construction et de l'expression de toute la première section, correspondant aux 99 premières mesures de l'œuvre. Le passage des mesures 82 à 83 illustre bien notre propos.

⁵⁴⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Liszt et la Rhapsodie : essai sur la virtuosité*, op. cit., p. 119.

⁵⁵⁰ Cf. Franz LISZT, *Rhapsodies Hongroises [...] Edition nouvellement revue sur les éditions originales [...]*, op. cit., Cotage E.F. 75 et E.F. 76.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 82 and 83. Measure 82 starts with a fermata over a long chord in the left hand, followed by a rapid, continuous melodic line in the right hand. Measure 83 begins with a 'rall.' marking and continues the rapid melodic line. The second system continues the melodic line from measure 83, ending with a fermata and a '3' marking. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a '3' marking at the end of measure 83.

Exemple n°229 : *Rhapsodie hongroise*, S. 244 n°13 de Liszt, mes. 82-83.

À la mesure 82, Liszt interrompt le développement du deuxième thème de la première section – qui avait été présenté pour la première fois en *la* majeur à la mesure 25 – par un passage cadentiel commençant sur un long accord avec point d’orgue de septième de dominante avec neuvième majeure sur pédale de tonique (*mi*), suivi de 86 notes rythmiquement et métriquement non-mesurées (pour la plupart rapides comme le suggère l’écriture en triples croches) qui aboutit sur un nouvel accord avec point d’orgue au premier temps de la mesure 83. À partir de cet accord – également de septième de dominante avec neuvième majeure mais ayant ici la fonction de dominante de *la* –, Liszt écrit une suite de 72 notes (rapides comme le suggère l’écriture en triples croches) aboutissant

sur le même accord de dominante, cette fois enrichi de sa sixte en appoggiature qui annonce la conclusion du passage cadentiel précédant la reprise à la mesure 84 d'une écriture rythmiquement et métriquement mesurée. Ce sont surtout l'écriture rythmiquement et métriquement non-mesurée, les traits mélodiques virtuoses et les temps que les points d'orgue indiquent comme non-mesurés qui génèrent la sensation d'*improvvisato* que nous avons évoquée, caractère repris par Vianna da Motta dans sa 4^e *Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde* (63.4.).

Nous aurions aussi pu penser aux nocturnes de Chopin – compositeur qui figure également parmi les compositeurs les plus joués par Vianna da Motta. Cependant, même si Chopin interrompt souvent les mélodies de ses œuvres par des traits mélodiques virtuoses qui rappellent le *bel canto* et donnent cette sensation d'*improvvisato*, son écriture comporte des différences substantielles avec celle de Liszt, qui nous permettent d'affirmer que c'est plutôt Liszt que Chopin qui aura été la source d'influence de Vianna da Motta. Contrairement à ceux de Liszt, les traits de Chopin sont généralement rythmiquement et métriquement mesurés, ne serait-ce que parce qu'ils sont souvent accompagnés à la main gauche de formules d'accompagnement rythmiquement mesurées, conduisant à diviser le trait virtuose en parties plus ou moins égales en fonction de la division rythmique de l'accompagnement (même si, du point de vue de l'analyse interprétative, ce type d'écriture peut selon les cas suggérer que le temps soit étiré pour que l'ensemble des notes entrent dans un espace de temps donné). Nous n'avons trouvé dans les nocturnes que trois exemples de passages dans lesquels l'écriture n'est pas métriquement mesurée : à la fin des *Nocturnes op. 9, n°2* et *n°3* (respectivement aux mesures 32 et 155) et à la fin de la section centrale qui précède la reprise du thème principal du *Nocturne, op. 27 n°1* (précisément à la mesure 83). Mais même dans ce dernier exemple, nous ne pouvons pas dire que le passage n'est pas rythmiquement mesuré compte tenu de la grande variété de figures rythmiques que Chopin écrit (croches, noires, noires pointées et blanche).

Exemple n°230 : *Nocturne, op. 27 n°1* de Chopin, mes. 83⁵⁵¹.

Mais la différence la plus importante tient au fait que Chopin n'utilise pas aussi fréquemment que Liszt le point d'orgue. Parmi ces trois exemples, Chopin n'utilise le point d'orgue que dans le *Nocturne, op. 9 n°2* et dans le *Nocturne op. 27 n°1*, mais au début et non à la fin du trait virtuose. Ainsi, le caractère *improvvisato* que nous avons étudié, avec la spécificité de l'aboutissement du trait virtuose sur une suspension, semble propre à l'expression lisztienne. Enfin, nous n'avons trouvé dans les nocturnes aucun exemple de passages qui soit aussi proche de la 4^e *Rapsódia*

⁵⁵¹ Frédéric CHOPIN, *Deux Nocturnes [...] Op.27*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [ca. 1836], Cotage 5666.

Portuguesa, Oração da tarde (63.4.) de Vianna da Motta que les *Rhapsodies Hongroises, S. 244* de Liszt.

Pour conclure, précisons que les indications musicales de type *Quasi improvisando* et l'écriture pianistique suggérant une souplesse rythmique sont peu fréquentes dans l'œuvre de Vianna da Motta. Nous n'avons en effet trouvé qu'un seul autre exemple comparable : la *Cadenza* de la *Lamentação* (38.3.), passage manifestement influencé par l'esprit chopinien⁵⁵² dont l'écriture s'approche paradoxalement de la façon de faire de Liszt dans la mesure où les traits rapides conduisent vers un point d'orgue. Cette exception peut s'expliquer par l'exigence de précision rythmique qui, selon Lopes-Graça, est l'une des caractéristiques pianistiques les plus saillantes de Vianna da Motta⁵⁵³. Elle peut par ailleurs expliquer le fait que les œuvres de Vianna da Motta comportent peu de signes *arpeggio*, qui sont rythmiquement imprécis. Les enregistrements en rouleau de piano pneumatique de la *Polacca brillante, op. 72* de Weber⁵⁵⁴ et de la *Grande marche, S. 426 n°2* de Schubert-Liszt⁵⁵⁵ que Vianna da Motta a réalisés en 1905 vont dans le sens des propos de Lopes-Graça, même si l'hypothèse ne peut pas être écartée que l'obsession de la précision rythmique que l'on entend peut être liée à la mécanique des pianos utilisés dans l'encodage ou dans la reproduction du rouleau. Enfin, il est nécessaire de rappeler que, même si Vianna da Motta n'a pas souvent écrit d'indications musicales proposant de donner une certaine souplesse rythmique à l'expression mélodique, les interprétations qu'il a lui-même données de sa *Cantiga d'amor, op. 9 n°1* (70.1.) et de sa *Valsa caprichosa, op. 9 n°3* (70.3.) révèlent que son intention était de donner à certains passages ce caractère *quasi improvisando*.

4. Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)

Composée en 1879 et inspirée de la catastrophe ayant dévasté la région espagnole de Murcie le 15 octobre de la même année, après que de violentes et soudaines précipitations eurent inondé le bassin de la rivière Segura – catastrophe connue sous le nom de *Riada de Santa Teresa* –, l'œuvre *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)* est vraisemblablement la première œuvre à programme que Vianna da Motta ait composée. Outre la raison déjà évoquée justifiant l'inclusion de cette œuvre dans nos études de cas, la catastrophe semble avoir ouvert la voie à l'exploitation de techniques d'écriture inhabituelles au regard du reste de l'œuvre de Vianna da Motta, lui permettant de s'affranchir des règles académiques pour produire des effets musico-

⁵⁵² On observe en effet des ressemblances du parcours harmonique et des indications d'expression musicale entre la pièce de Vianna da Motta et le *Nocturne, op. 9 n°1* de Chopin. Dans les deux pièces, la section A est en *si* bémol mineur sous les indications *piano* et *espressivo* ; la section B débute en *ré* bémol majeur dans la nuance *pianissimo* et passe par la tonalité distante de *ré* majeur (ce qui se reproduit à quatre reprises dans le nocturne de Chopin) ; la section A' reprend le premier thème en *si* bémol mineur. En outre, l'importance de l'attraction que la note *fa* exerce sur la note *sol* bémol dans les deux pièces renforce cette hypothèse.

⁵⁵³ Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *Vianna da Motta : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor, op. cit.*, p. 37.

⁵⁵⁴ José VIANNA DA MOTTA, *Great Pianists on Piano Rolls, op. cit.*.

⁵⁵⁵ José VIANNA DA MOTTA, *Liszt students play Liszt : Rare Original Piano Recordings 1905-1926, op. cit.*.

dramatiques évocateurs de phénomènes naturels, tels que la tempête ou le vent. Cette ouverture créative se reflète également dans la multiplicité d'influences de styles et de compositeurs que cette œuvre comporte, Vianna da Motta ayant vraisemblablement utilisé tous les moyens à sa disposition pour décrire les événements de Murcie tels qu'il les a imaginés, avant, pendant et après la catastrophe du 15 octobre 1879, ce que met en évidence le plan formel suivant :

1	9	29	44	52	63	69	77	88	113	126	138	145	156	166	182	197	205	214	219	235
Intro.	a_1	a_1'	a_2	a_2'	trans.	b_1	b_2	c	d_1	d_1'	d_2	d_3	d_1'	e_1	e_1'	e_2	e_2'	trans.	e_1''	Concl.
LA			RE		do				ré		RE		ré	RE		SOL		RE		

Plan formel n°5 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*

La section a_1 est ainsi intitulée par Vianna da Motta « *Avant l'orage* » ; la section a_1' , « *Le temps commence à se troubler* » ; les sections de a_2 à b_2 , « *L'orage* » ; la section c , « *Le désespoir* » ; les sections de d_1 à d_1'' , « *La Prière* » ; les sections à partir de e_1 , « *Hymne triomphale en action de grâce* ». À l'exception de la section finale *Hymne triomphale en action de grâce*, dont l'écriture en style martial ne révèle pas de particularité notable ou d'influence identifiable, chacune des sections mérite une analyse précise.

Dans la mesure où aucun programme de concert ne nous permet de comparer l'écriture des *Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)* à des œuvres spécifiques, nous ferons référence à l'influence de traits ou de styles de compositeurs en adjectivant leurs noms (lisztien, beethovenien, etc.) selon le procédé utilisé par Rui Vieira Nery qui, au sujet de la *Fantasiestück, op. 2 (42.)*, parle de « forte saveur schumanienne »⁵⁵⁶. On pourrait nous reprocher l'utilisation de tels termes du fait que certains de ces traits et styles sont transversaux à plusieurs compositeurs. Cependant, la fréquence à laquelle Vianna da Motta interprétait ces compositeurs en concert légitime l'utilisation de ces termes pour cette analyse des influences qu'ils ont exercées sur Vianna da Motta.

On peut ainsi relever une atmosphère chopinienne dans l'*Andantino pastoral* de la section *Avant l'orage* (a_1), voire même un emprunt à Chopin si l'on compare cette section à la première section de la *Ballade n°2, op. 38* du compositeur polonais.

Andantino pastoral (♩ = 54)
Avant l'orage

Exemple n°231 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*, extrait des mes. 9-13.

⁵⁵⁶ « forte sabor schumaniano », page 11 du livret du disque audio João COSTA FERREIRA, *Viana da Mota : Piano Works*, [s.l.], Grand Piano Records, 2018.

Andantino

Exemple n°232 : *Ballade n°2, op. 38* de Chopin, extrait des mes. 1-6⁵⁵⁷.

Dans les deux exemples, un motif rythmique constitué d'une noire et d'une croche, joué en *ostinato* sur les notes du premier degré de la tonalité majeure, installe un tapis sonore auquel la mélodie se superpose⁵⁵⁸. Le caractère dramatique de la section *Presto con fuoco* qui suit le calme de l'*Andantino* initial laisse d'ailleurs penser que Vianna da Motta a pu prendre à cette forme l'idée de l'évolution scénique qu'il applique depuis la section *Avant l'orage* à la section *L'orage*. C'est cependant un procédé lisztien qui est utilisé pour faire entendre ce thème différemment lorsqu'il est repris dès le début de la section *Le temps commence à se troubler* :

Le temps commence à se troubler

30

Exemple n°233 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*, extrait des mes. 30-33.

Le maintien tel quel de la structure mélodico-rythmique du thème et la modification totale de la formule d'accompagnement consistant dans la substitution de l'*ostinato* rythmique décrit précédemment par des doubles croches arpégées à la main gauche et des tremolos aux premiers doigts de la main droite, configure la variation du décor de la mélodie précédemment étudiée comme une influence de Liszt. Son influence réside également dans le caractère dramatique que l'écriture de ces décors cherche à produire, précisément pour obéir à l'idée qui a inspiré le programme : les suites d'arpèges ascendants et descendants ainsi que les registres grave et médium exploités semblent évoquer l'ondulation de l'eau de la rivière tandis que la proximité intervallique des notes du tremolo semblent évoquer l'agitation atmosphérique donnant les signes avant-coureurs

⁵⁵⁷ Frédéric CHOPIN, *Ballade pour le Piano dédiée a Monsieur Robert Schumann [...] œuvre 38*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [ca. 1840], Cotage 6330.

⁵⁵⁸ Bien que l'entrée de la mélodie soit moins évidente dans l'exemple de l'œuvre de Chopin, deux reprises de cette mélodie dans son œuvre nous permettent d'affirmer que Chopin souhaitait qu'elle débute au premier *do* aigu de la mesure 2, lorsque l'accord de *fa* majeur est complet pour la première fois : à la mesure 10, la mélodie est reprise à partir de ce *do* bien qu'il soit entendu en anticipation du fait d'être lié à une anacrouse ; à la mesure 82 la mélodie est reprise non pas à partir du même *do* mais de celui qui suit du fait de la résolution sur une seule voix de la septième de dominante (le *si*^b de l'harmonie de *do* majeur) vers la tierce de l'accord de tonique (le *la* de l'harmonie de *fa* majeur). Dans les deux cas, une seule mesure précède la première sicilienne de la mélodie.

de la tempête.

Ce que l'on pourrait décrire comme des rafales de vents sont évoquées dès le début de la section suivante, intitulée *L'orage*, par le biais de cette même écriture lisztienne en tremolos, cette fois-ci accompagnée dans les graves de tremolos suivis de gammes chromatiques :

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '44' and 'L'orage'. It features a right hand with a tremolo pattern of eighth notes, starting on a dotted quarter note and moving upwards. The left hand has a tremolo on a dotted quarter note, followed by a chromatic descent. The piece is marked 'pp' and includes the instruction 'mormorando' and 'crescendo sempre una corda'. The second system is labeled '46' and shows a similar pattern, but with a 'diminuendo' marking in the right hand.

Exemple n°234 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*, extrait des mes. 44-47.

Tout au long de la mesure 44, la main droite joue d'abord *pianissimo* puis *crescendo* des tremolos en tierces dont la mélodie – composée des notes *fa*(#), *la*, *sol*# et *la*, en partie empruntées au thème précédent – est tendanciellement ascendante ; tout au long de la mesure 45, elle donne suite au passage en *diminuendo* faisant entendre des tremolos en quarts augmentés puis en tierces dont la mélodie est descendante. Pour ce qui est de la main gauche, elle joue tout au long de la mesure 44 *mormorando* et dans une seule et même nuance un tremolo sur les notes chromatiques *ré* et *do*(#) qui prépare le début des gammes chromatiques de la mesure 45. Dans cette dernière mesure, les gammes ascendantes et descendantes sont accompagnées d'indications de *crescendo* et *diminuendo*. Les indications d'expression musicale presque contraires pour chaque main – lorsqu'une main joue *crescendo*, l'autre reste *mormorando* ou joue *diminuendo* – et l'orientation mélodique de chaque motif alimentent l'idée que deux éléments dramatiques distincts sont superposés : à la main gauche, l'eau de la rivière et à la main droite, les rafales de vent qui en troublent la surface. Présente dans l'ensemble des sections *a*₂ et *a*₂' de *L'orage*, cette écriture permet de créer une atmosphère musicale dramatique typiquement lisztienne reposant sur une confusion organisée. Précisons que même si aux mesures 46 et 47 de l'exemple précédent, Vianna da Motta n'écrit pas pour la main gauche les mêmes indications de *crescendo* et *diminuendo* accompagnant respectivement les gammes chromatiques ascendantes et descendantes et même si les lignes *crescendo* et *diminuendo* qu'il écrit entre les deux portées semblent concerner les deux mains – cas également valable pour les mesures 48 et 49 –, le compositeur souhaitait manifestement que les effets produits aux mesures 44 et 45 soient reproduits aux mesures 46 et 47. La reprise de ce procédé d'écriture aux mesures 52 et 53 et aux mesures 54 et 55 de la section *a*₂' confirme cette interprétation.

Nous pourrions convoquer de nombreuses œuvres de Liszt dont l'écriture pianistique a pu inspirer Vianna da Motta. Nous attirons simplement l'attention sur la main gauche des premières mesures de la *Ballade n°2, S. 171* – que l'on peut voir dans l'exemple n°219 – l'une des premières œuvres de Liszt apparaissant dans les programmes de concerts de Vianna da Motta et que ce dernier a pu jouer avant la date du premier concert que nous avons recensé.

Toujours sous l'influence de la démarche créative lisztienne de la musique à programme et après un long silence dramatique à la mesure 62, une transition de six mesures caractérisée par la succession de perturbations et de silences introduit le passage musical peut-être le plus énigmatique de l'œuvre (b_1), voire même de tout le corpus de notre thèse (à l'exclusion de la *Méditation* (101.) qui est écrite dans un style moderne).

The image shows three systems of a musical score for 'Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)'. The first system starts at measure 69 with a tempo marking of quarter note = 54 and a dynamic of *pp*. It features a tremolo in the right hand and a bass line with tremolos in the left hand, marked with 'Ped. sempre una corda'. The second system starts at measure 71 and includes markings for 'rit.' and 'rapido'. The third system starts at measure 73. The score is written for piano with treble and bass staves.

Exemple n°235 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)*, extrait des mes. 69-74.

La main gauche en tremolos dans l'extrême grave, dans la nuance *pianissimo* et les indications *Ped. sempre* et *una corda* crée un tapis sonore lointain sur lequel se pose la main droite, dans l'extrême aigu (*nota ottava alta*), avec les notes rapides de ses trilles, de ses motifs arpégés et de ses tremolos, pouvant à nouveau évoquer des rafales de vent. Les enchaînements abrupts entre les harmonies de *do* mineur et de *do* majeur des mesures 71 à 73 révèlent l'attention portée à la couleur. Le rythme atypique de la main droite de la mesure 74 (double croche, croche pointée) et les accents sur les notes les plus aiguës de ce passage révèlent également l'importance qu'accorde Vianna da Motta à

l'effet timbrique dans la construction d'une dramaturgie musicale lisztienne, cherchant probablement à évoquer l'idée d'un déchirement de l'air par des gouttes de pluie fines tombant à la verticale. Au regard de l'ensemble de ses œuvres, en particulier de la première phase créative auquel se rattache l'étude de cas, cette écriture pianistique brise les chaînes des règles académiques, le seul souci du compositeur résidant dans la recherche d'effets dramatiques évocateurs de phénomènes naturels.

La section *Le désespoir* (c) – dans laquelle le compositeur a vraisemblablement cherché à évoquer le désespoir du peuple – a une allure manifestement beethovenienne. Pour le démontrer, nous devons l'analyser dans son ensemble, des mesures 88 à 107 :

Allegro vivace (♩ = 126)
Le désespoir

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome marking of 126. The piece is titled 'Le désespoir'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The measure numbers 88, 93, 98, 102, and 105 are indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and triplets.

Exemple n°236 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique* op. 28 (17.), mes. 88-107.

Plusieurs aspects de l'écriture de ce passage nous permettent de le rapprocher de l'œuvre de Beethoven. Notons d'abord le caractère vertical et répétitif de la mélodie qui la fait dépendre du travail harmonique et de l'expression que les motifs d'accompagnement lui confèrent. Le caractère vertical que l'on observe notamment dans les 13 premières mesures de l'exemple – plus souligné aux mesures 88 à 90 et à chaque reprise de leur motif (des mesures 94 à 96 et des mesures 100 à 101) – peut être comparé à celui du thème A du premier ou du quatrième mouvement de la *Sonate n°1, op. 2 n°1* de Beethoven, à celui du thème A du premier mouvement de sa *Sonate n°7, op. 10 n°3*, à celui du thème A du premier mouvement de sa *Sonate n°8, op. 13* dite « Pathétique » ou encore à celui du thème du deuxième mouvement (en forme de variations) de sa *Sonate n°10, op. 14 n°2*. Le caractère répétitif du thème de Vianna da Motta – procédant de la reprise exhaustive et répétitive du motif rythmique constitué d'une noire pointée suivie de deux doubles croches, présenté à sept reprises entre les mesures 90 et 93 puis à six reprises entre les mesures 96 et 99 – peut être comparé à celui que travaille Beethoven tout au long du troisième mouvement de la *Sonate n°3, op. 2 n°3*, à celui du thème du premier mouvement de sa *Sonate n°30, op. 109* ou à celui du thème principal du deuxième mouvement de la *Sonate n°29, op. 106* dite « Hammerklavier ». La dépendance à l'harmonie et à l'expression des motifs d'accompagnement qui la décorent – dépendance procédant de la nature verticale et répétitive des mélodies – peut être comparée au traitement du thème A dans le premier mouvement de la *Sonate n°9, op. 14 n°1* ou celui de la *Symphonie n°3, op. 55*. Mais l'exemple le plus frappant est sans doute celui du premier mouvement de la *Sonate n°14, op. 27 n°2*, dite « Au clair de lune ». Ces caractéristiques thématiques et ce travail harmonique ne rencontrent que de rares exceptions dans l'œuvre de Beethoven – comme dans le thème initial du deuxième mouvement de la *Sonate n°8, op. 13* –, ce qui nous permet de les considérer comme identitaires du compositeur allemand.

Enfin, le type de variation motivique réalisé tout au long de ce passage, consistant dans la décomposition des motifs par le fait notamment de briser les accords, est révélateur d'une influence de Beethoven. Notons par exemple la transformation que les accords plaqués de la mesure 89 subissent à la mesure 101, les notes étant distribuées dans les différentes parties du triolet. Notons également la décomposition et la transformation rythmique que subit le motif composé d'une noire pointée suivie de deux doubles croches : des mesures 102 à 107, la noire pointée du motif se transforme en quatre doubles croches suivies d'une croche de triolet et les deux doubles croches du motif se transforment en deux croches de triolet. Ce type de variation motivique peut être comparé à celui de la reprise du thème du menuet dans le deuxième mouvement de la *Sonate n°6, op. 10 n°2* de Beethoven, à celui du passage qui suit le thème B du premier mouvement de sa *Sonate n°11, op. 22*, à celui du thème qui précède les arpèges et gammes finales du premier mouvement de son *Concerto n°3, op. 37*.

On observe à nouveau l'influence de Liszt dans la section *La Prière*, dans laquelle Vianna da Motta a vraisemblablement cherché à représenter les habitants de Murcie invoquant la miséricorde de Dieu face à la catastrophe. Le travail compositionnel que Vianna da Motta réalise sur le thème en *ré* mineur de la *prière*, énoncée pour la première fois à la section *d₁* des mesures 113 à 125, lui

confère une dimension programmatique.

113 **Andante religioso** (♩ = 100)
La Prière

Exemple n°237 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), extrait des mes. 113-119.

Sur un tapis sonore composé du motif de l'eau agitée de la rivière et de l'agitation atmosphérique se pose le thème de la *prière*, dont le style choral homorythmique renvoie à la religiosité. Vianna da Motta varie le décor de ce thème à deux reprises, à la section d_1' des mesures 126 à 137 et à la section d_1'' des mesures 156 à 165 :

126

Exemple n°238 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), extrait des mes. 126-128.

Le caractère dramatique apporté par les tremolos de la main gauche est dissipé du fait qu'ils sont remplacés par des arpèges passant du registre grave au registre aigu du piano, ce qui permet à Vianna da Motta de présenter le thème de la *prière* dans un autre décor. C'est le travail compositionnel réalisé à la main droite, consistant dans la variation du décor du thème, qui a une signification dramatique importante pour ce passage : par le biais de tremolos en octaves sur les notes de la *prière*, Vianna da Motta semble évoquer la voix tremblante des habitants de Murcie implorant la miséricorde divine. À ce titre, il faut préciser que les accents que Vianna da Motta écrit sur la première note des figures de tremolos ne portent pas sur l'ensemble des notes supérieures du tremolo mais uniquement sur la première. L'absence de ce signe sur la première partie du deuxième temps des mesures 126 et 127 ainsi que sur les deux premières parties du deuxième temps de la mesure 128 corrobore cette idée, puisque ces parties des temps correspondent justement au prolongement des noires pointées du thème – par les liaisons de prolongation – tel qu'il est énoncé à partir de la mesure 114. Il faut ainsi concevoir cette écriture en tremolos comme une variation du décor de la mélodie et non comme une variation mélodique. Une fois de plus, le dramatisme lisztien lié à une écriture fondée sur la variation du décor de la mélodie pour donner une autre dimension à l'expression de l'idée programmatique est au cœur de la technique compositionnelle adoptée par Vianna da Motta pour réaliser musicalement la scène qu'il a imaginée.

Au milieu de la section *La Prière*, entre les sections d_1' e d_1'' dans lesquelles le thème de la prière en tremolos est présenté en *ré* mineur, un passage musical en *ré* majeur apparaît comme un bref moment d'espoir. Il annonce la tonalité de la section finale martiale et glorieuse, *Hymne triomphale en action de grâce* qui représente vraisemblablement le salut divin. À nouveau, notamment dans la section d_3 , nous observons l'influence du romantisme lisztien sur Vianna da Motta.

Exemple n°239 : *Les Inondations de Murcie*, Scène caractéristique op. 28 (17.), extrait des mes. 146-155.

Le lyrisme de la mélodie de la main droite jouée en octaves avec des notes de passage ou broderies chromatiques dissonantes – comme à la dernière croche de la mesure 146, au premier temps et à la dernière croche de la mesure 148 ou encore au deuxième temps de la mesure 152 – est exacerbé par l'accompagnement en arpèges à la main gauche avant un arrêt de l'accompagnement – à la mesure 153 sur l'accord de septième de dominante d'abord renforcé par sa neuvième mineure puis par sa neuvième majeure – laissant entendre la mélodie en solo pendant un moment. L'ensemble de ces caractéristiques se retrouve de façon plus ou moins littérale dans la première pièce de *Venezia e Napoli*, S. 159 de Liszt lorsque le *Chant du Gondolier* est pour la première fois présenté à la main droite ; dans le passage en *ré* majeur qui précède la reprise de la tonalité principale de la pièce *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, quatrième des *Années de pèlerinage*, S. 163 ; dans la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, S. 173 n°3 lorsqu'un deuxième thème apparaît dans la toute première section (*fa* dièse majeur) faisant la transition entre la présentation du thème principal et sa reprise ; dans la *Ballade n°2*, S. 171 lorsque le troisième thème apparaît pour la première fois en *si* majeur, ou lorsque le deuxième thème apparaît pour la première fois dans un décor varié composé de croches arpégées à la main gauche, d'abord en *ré* mixolydien puis en *sol* mixolydien. L'abondance de passages de la *Ballade n°2*, S. 171 de Liszt comportant l'ensemble de ces caractéristiques renforce d'ailleurs l'idée déjà évoquée selon laquelle Vianna da Motta aurait pu avoir joué cette œuvre avant

la date du premier concert que nous avons recensé.

Finalement, aux huit premières mesures de l'œuvre, la brève introduction qui précède le début de la section *Avant l'orage*, fait davantage que présenter les signes prémonitoires de l'orage. Vianna da Motta utilise un procédé lui permettant de faire de ce passage musical un présage, en tant qu'il présente des éléments dramatiques qui seront utilisés tout au long de la pièce, procédé qui présente une similitude avec le prélude de l'opéra *Tristan und Isolde*, WWV 90 de Wagner, l'ensemble des *leitmotive* résumant le drame de l'histoire.

Exemple n°240 : *Les Inondations de Murcie*, Scène caractéristique op. 28 (17.), mes. 1-9.

Les tremolos des trois premières mesures semblent ainsi évoquer à la fois l'agitation atmosphérique et la voix tremblante des habitants de Murcie invoquant la miséricorde divine tandis que le rapport entre le premier et le sixième degré harmoniques (dans le cadre de la tonalité de *la* majeur) que l'on observe dans les enchaînements des accords de ces mesures – *la* majeur, *fa* dièse mineur puis à nouveau *la* majeur – semble présager la *prière* commençant à la mesure 113, correspondant au début de la section *d*₁.

Exemple n°241 : *Les Inondations de Murcie*, Scène caractéristique op. 28 (17.), chiffrage harmonique des mes. 113-117.

Le chiffrage harmonique présenté dans l'exemple précédent montre que ce même rapport entre le premier et le sixième degré structure le thème de la *prière*. Du fait de la tonalité mineure du passage (*ré* mineur), les enchaînements des accords de ces mesures – *ré* mineur, *si* bémol majeur puis à nouveau *ré* mineur – forment un chiasme avec les trois premières mesures de l'introduction : i–VI–i au lieu de I–vi–I.

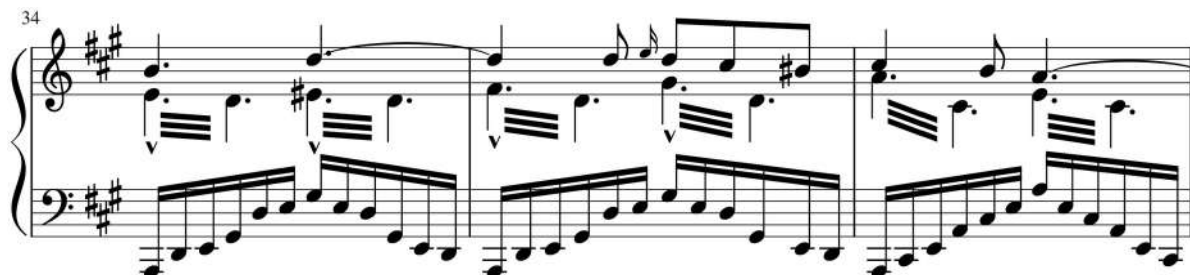
Enfin, le motif ascendant *mi–mi#–fa(#)–sol(#)–la* des mesures 7 à 9 dont les notes sont soulignées par des *marcato*s, motif qui conduit vers l'*Andantino pastoral* de la section *Avant l'orage* (*a*₁), peut être considéré comme un *leitmotiv*. Il est d'abord présenté à la voix intermédiaire

des mesures 15 à 17 de la section *Avant l'orage* (a_1),



Exemple n°242 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), mes. 15-17.

puis à celle des mesures 34 à 36 de la section *Le temps commence à se troubler* (a_1') :



Exemple n°243 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), mes. 34-36.

C'est à l'intérieur du tremolo décorant le thème entendu à la voix aiguë que se trouve le *leitmotiv*. À l'image de ce que Vianna da Motta fait pour varier le décor du thème de la *prière*, il écrit ici des *marcatos* sur les premières notes de chaque tremolo – celles qui forment le *leitmotiv* à l'exception du *la* – de façon à ce que seules les premières notes du tremolo (une fois décomposé en triples croches) soient jouées *marcato* et non pas l'ensemble des notes supérieures le composant. Cette écriture en tremolos configure ainsi une variation du décor du *leitmotiv* lui-même. Il est possible d'analyser cette technique de variation du décor du *leitmotiv* comme un *leitmotiv* en soi, repris dans les sections d_1' et d_1'' de *La Prière*.

Ce *leitmotiv* apparaît une dernière fois à la fin de la section d_2 de *La Prière*,



Exemple n°244 : *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28* (17.), mes. 144-145.

sa première et sa dernière note se situant dans les voix aiguës des accords, les trois autres notes se situant dans leurs voix intermédiaires. Notons que si dans ce passage, qui est en *ré* majeur, les notes du *leitmotiv* sont littéralement les mêmes que celles des passages en *la* majeur, c'est tout simplement parce que cet enchaînement configure une demi-cadence en *ré* majeur.

Le fait que ce *leitmotiv* soit associé à la fois aux passages qui précèdent *L'orage* (a_2) – *Avant*

l'orage (a_1) et *Le temps commence à se troubler* (a_1') – et au passage en *ré* majeur qui présage la tonalité du salut divin évoqué dans l'*Hymne triomphale en action de grâce* (de e_1 à e_1''), permet de le désigner comme le *leitmotiv* de la paix ou de l'espoir.

Concluons ce développement avec une réflexion confrontant les caractéristiques mentionnées de l'étude de cas – à savoir l'affranchissement des règles académiques et la multiplicité d'influences de styles et de compositeurs – aux propos tenus par Vianna da Motta le 1^{er} juin 1888 dans son journal intime au sujet de la musique à programme. Faisant référence à la suite pour orchestre *Im Schlosshof*, op. 78 de Heinrich Hofmann, Vianna da Motta affirme : « *Espérons que cet Homme commence à faire quelque chose mieux que composer. Il a essayé de cacher son manque de talent par l'artifice suivant : la musique à programme, bien sûr ! c'est si facile à faire !* »⁵⁵⁹. Pourtant, outre les *Inondations de Murcie*, *Scène caractéristique* op. 28 (17.), Vianna da Motta a composé d'autres œuvres à programme comme *Ein Dorffest* (52.) en 1885 ou l'*Ouverture Dona Inês de Castro* en 1886. Les propos tenus par Vianna da Motta sur la facilité supposée de composer de la musique à programme nous invitent à réfléchir sur les raisons qui l'ont conduit à en écrire. Au regard des libertés compositionnelles qu'il a prises dans *Les Inondations de Murcie*, *Scène caractéristique* op. 28 (17.), ses propos peuvent indiquer que le respect des règles académiques – si prégnant dans l'ensemble de son œuvre, en particulier dans la première phase créative – et la recherche d'une identité stylistique – tentative que l'on observe dans les œuvres « nationalistes » qui caractérisent sa troisième phase créative – était une contrainte compositionnelle que Vianna da Motta s'imposait.

Dans cette troisième partie, nous avons vu que l'œuvre de Liszt, bien plus que celles de Chopin ou Beethoven, a exercé une influence majeure sur Vianna da Motta. Cette influence porte sur les techniques compositionnelles telles que la variation du décor de la mélodie ou la transcription au piano de la stratification de l'orchestre. Elle porte aussi sur l'écriture pianistique, Vianna da Motta allant jusqu'à emprunter à Liszt les atmosphères musicales ou les expressions musicales de certaines de ses œuvres. Par ailleurs, la biographie *Vida de Liszt*, les nombreuses éditions musicales des œuvres de Liszt, les articles et chapitres d'ouvrages consacrés à Liszt révèlent l'intérêt que Vianna da Motta lui portait. Enfin, il ne faut pas exclure la possibilité qu'une partie de la production musicale de Vianna da Motta se soit inspirée de celle de Liszt, notamment si l'on pense aux *Rapsódias Portuguesas* (63.) et aux *Rhapsodies hongroises*, S. 244 ayant toutes deux pour perspective de croiser les univers savant et populaire d'une nation.

La réflexion qui suit, avec laquelle nous concluons cette troisième partie, nuance l'influence que Liszt a exercée sur le jeu et la posture de Vianna da Motta. Il semble que l'on puisse relever une

⁵⁵⁹ « *Esperemos que o Homem comece a fazer qualquer coisa melhor do que compôr. Tentou encobrir a sua falta de talento musical através do seguinte artifício: música programática, claro! isto é tão fácil de fazer!* », José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 526.

contradiction entre l'influence de la personnalité artistique de Liszt et certaines des caractéristiques du jeu pianistique de Vianna da Motta que nous avons étudiées dans la première partie. Dans sa biographie *Vida de Liszt*, Vianna da Motta consacre plusieurs lignes à la description des cours privés que Liszt dispensait. Au sujet des cours donnés par Liszt à sa disciple Valérie Boissier en 1832, Vianna da Motta fait les remarques suivantes :

« Concernant la position des doigts, il a un système étrange : il ne veut pas que l'élève plie les doigts car cela rend le son sec ; il veut qu'elle les allonge sur le clavier – position contraire à celle que Beethoven enseignait (comme nous le raconte la comtesse Thérèse de Brunswick dans son journal intime) »⁵⁶⁰.

Vianna da Motta semble étonné par la position de la main sur le clavier que Liszt propose à son élève, dont il affirme qu'elle ne s'inscrit pas dans la filiation de l'école beethovénienne (dont Liszt hérite pourtant). Rappelons à ce titre le témoignage de João de Freitas Branco sur l'enseignement de Vianna da Motta qui révèle que, pour la position des doigts sur le clavier, il fait à ses disciples une proposition contraire à celle que préconise Liszt dans les écrits de Madame Auguste Boissier : « les mains penchées vers les pouces »⁵⁶¹. Comme nous l'avons étudié dans la première partie, le jeu fondé sur l'articulation des doigts est l'une des caractéristiques les plus saillantes du jeu pianistique de Vianna da Motta, ce qui nous conduit à nous interroger sur l'affirmation de Vianna da Motta selon laquelle Liszt aurait été « le plus grand interprète de Beethoven qui ait jamais existé »⁵⁶². Liszt pouvait-il être le meilleur interprète des œuvres pour piano de Beethoven sans adopter la technique beethovenienne, sachant qu'elle avait probablement conditionné la composition de ses œuvres ? À notre question, Maria Josefina Andersen répond par l'affirmative : « la pensée du maître de Weimar [Liszt] s'ajuste aisément, s'adaptant aux besoins des “formes de techniques”, du “style” dans lequel l'œuvre a été élaborée »⁵⁶³. On pourrait ainsi distinguer deux écoles : celle à laquelle semble appartenir Vianna da Motta par l'étonnement qu'il montre face à la position des mains que conseille Liszt, école qui considère qu'il n'existe qu'une technique adaptée pour qu'une œuvre soit fidèlement interprétée ; celle à laquelle semble appartenir Maria Josefina Andersen, école qui considère que toute technique peut être adaptée pour traduire le contenu musical original d'une œuvre. Quoi qu'il en soit, cette contradiction semble poser problème à Vianna da Motta, qui se considère comme un disciple de Liszt, Liszt étant lui-même issu de l'école de Beethoven par l'intermédiaire de Czerny. Concernant ces filiations, João de Freitas Branco fait un parallèle entre le jeu pianistique de Vianna da Motta et celui de Beethoven (sans toutefois nier l'importance de Liszt

⁵⁶⁰ « Sobre a posição dos dedos tem um sistema estranho: não quer que a aluna curve os dedos, porque isso produz um som seco, mas que os estenda sobre as teclas. Posição esta radicalmente contrária à que Beethoven ensinava (como sabemos pelo diário da condessa Teresa de Brunswick). », José VIANNA DA MOTTA, *Vida de Liszt*, op. cit., p. 32.

⁵⁶¹ « Mãos inclinadas para os polegares. », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 110.

⁵⁶² « o maior intérprete de Beethoven que jamais existiu. », José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaio, Críticas*, op. cit., p. 75.

⁵⁶³ « O pensamento do mestre de Weimar [Liszt] estende-se riosamente, moldando-se às necessidades das «formas de técnica», dentro do «estilo» em que a obra foi elaborada. », Maria Josefina ANDERSEN, *Viana da Mota interpretando os grandes músicos : estudos de estética musical*, op. cit., p. 135.

dans cette chaîne) :

« “Personne ne l'égalait dans la vitesse des gammes, des doubles trilles et des sauts, ...” mais “son attitude pendant qu'il jouait était magistralement calme, noble et belle, sans la moindre contraction.” Ces mots écrits par Czerny à propos de Beethoven s'appliquent à Vianna da Motta. Il avait peut-être un gène hérité de Beethoven dont il était le descendant direct. N'a-t-il pas lui-même été le disciple de Liszt, qui a été celui de Czerny et ce dernier de Beethoven ? »⁵⁶⁴.

Le fait que le jeu pianistique de Vianna da Motta n'ait pas vraiment ressemblé à celui de Liszt révèle peut-être l'incohérence du mythe selon lequel le premier aurait été le disciple du second. Il semble aussi que le caractère « magistralement calme, noble et beau » que João de Freitas Branco attribue à Vianna da Motta – propos qui étayent nos observations sur la posture – ait difficilement pu être attribué à Liszt, eu égard à l'attention et à l'admiration qu'il cherchait à susciter (en particulier dans sa jeunesse)⁵⁶⁵ et qu'une posture « magistralement calme » aurait certainement desservi.

Pour reprendre la question de la position de la main, une citation de Luiz de Freitas Branco éclaire le rôle de Liszt dans la transformation de la technique pianistique au XIX^e siècle. Le musicologue affirme que Liszt, « en tant que pianiste, a achevé la révolution de Beethoven qui consistait à substituer à la technique propre au clavecin, reposant sur le mouvement des doigts, le style orchestral reposant sur l'utilisation de la main entière »⁵⁶⁶. La pensée de Vianna da Motta coïncide avec ce propos : « L'extraordinaire développement de la technique pianistique procède [...] d'une profonde assimilation du style orchestral »⁵⁶⁷. Vianna da Motta défendait également l'idée que « Busoni [avait été] le premier pianiste après Liszt à jouer le piano orchestralement »⁵⁶⁸. Il semble en effet que Vianna da Motta, tout en s'inscrivant dans la ligne novatrice de Liszt – procédant de l'évolution de la technique pianistique comme conséquence de l'exploitation des registres extrêmes du piano au XIX^e siècle comme le révèle notre étude sur la stratification de l'orchestre au piano – ait conservé quelques traces des techniques d'exécution du passé (liées à la nature du clavecin et reposant sur l'articulation des doigts plutôt que sur l'articulation du poignet et sur l'usage du poids des bras). Vianna da Motta a su conjuguer les deux pour se forger une technique singulière, hybride entre celle de Beethoven et celle de Liszt, à la fois conservatrice et novatrice pour son époque.

⁵⁶⁴ « “Ninguém o igualava na rapidez das suas escalas, duplos trilos, saltos, ...” mas “a sua atitude enquanto tocava era magistralmente calma, nobre e bela, sem a mais leve contracção.” Estas palavras de Czerny acerca de Beethoven ajustam-se a Viana da Mota. E é possível que houvesse um gene herdado de Beethoven, de quem o pianista são-tomense era descendente em linha recta. Não foi ele discípulo de Liszt, que o fora de Czerny, e este de Beethoven? », João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 93.

⁵⁶⁵ Jean CHANTAVOINE, *Liszt*, op. cit., p. 95.

⁵⁶⁶ « Como pianista, completou a revolução iniciada por Beethoven, que consiste em substituir a execução do género cravo, baseada nos dedos, pelo estilo orquestral, a plena mão. », Luiz de FREITAS BRANCO, *História popular da música : desde as origens até à actualidade*, op. cit., p. 221.

⁵⁶⁷ « O seu estupendo alargamento da técnica do piano, surgiu [...] de uma profunda assimilação do estilo orquestral. », José VIANNA DA MOTTA, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaaios, Críticas*, op. cit., p. 105.

⁵⁶⁸ « Busoni foi o primeiro pianista depois de Liszt que tocou piano “orquestralmente”, com o colorido, o relevo da orquestra », *Idem*, p. XXIX.

Conclusion

Au cours de cette thèse, nous avons identifié les caractéristiques de l'écriture et du jeu pianistiques de Vianna da Motta. Ce travail remplit dès lors un espace vide de connaissance fine de la dimension technique du jeu de cette figure majeure de l'histoire de la musique portugaise que fut José Vianna da Motta. Dans la première partie, nous avons étudié les implications que des limitations physiques liées à son développement morphologique ou à des blessures pouvaient avoir eues sur son jeu et, par conséquent, sur son écriture pianistique. Cela nous a notamment permis d'illustrer l'importance des informations que l'écriture pianistique révèle sur le jeu pianistique, principe sur lequel nous avons fondé notre étude. Nous avons ensuite étudié ces rapports à travers deux prismes caractéristiques de sa personnalité artistique : l'intellectualisme souligné par les critiques, et la virtuosité, soulignée aussi bien par les critiques que par Vianna da Motta lui-même. Nous avons montré comment l'intellectualisme et la virtuosité telle que Vianna da Motta la concevait étaient étroitement liées non seulement entre eux mais aussi à des enjeux techniques, relevant y compris de la posture au piano.

Dans la deuxième partie, nous avons mis en évidence la singularité du jeu de Vianna da Motta dans les œuvres de sa troisième phase créative, dite « nationaliste ». Compte tenu du contexte musical portugais, Vianna da Motta a eu un rôle non pas de continuateur mais de créateur de l'esthétique dite « nationaliste ». C'est dans le processus de recherche d'une évocation de la « couleur locale », l'ayant conduit à adapter son jeu aux exigences que cet horizon créatif lui imposait, qu'est née son identité pianistique. Celle-ci peut s'être traduite par la recherche d'une évocation de la cloche à travers une écriture pianistique différente de celles des compositeurs russes, de la *guitarra portuguesa* par le contexte musical et la formation instrumentale dans lequel elle s'inscrit, ou encore de l'univers musical du *fado* à travers des éléments « nationaux » différents de ceux auxquels pouvaient recourir ses contemporains, notamment Alexandre Rey Colaço.

Finalement, dans la troisième partie, nous avons mis en évidence les aspects de l'écriture de Vianna da Motta susceptibles de nous informer sur son jeu mais étant le fait d'influences. Nous avons, pour ce faire, utilisé une méthode fondée sur la fréquence et l'importance numérique des œuvres qu'il interprétait en concerts. Nous avons notamment pu observer l'influence majeure des œuvres de compositeurs tels que Liszt, Chopin et Beethoven, mais aussi Busoni, Mendelssohn ou Schubert. En outre, cette étude nous a permis de soulever quelques contradictions entre les idéaux créatifs de Vianna da Motta – notamment concernant l'expression de la « couleur nationale » dans la musique « nationaliste » qui devait selon lui être recréée « à la manière dont le peuple lui-même la pratiquait » – et les moyens compositionnels réellement mis en œuvre dans ses compositions. À titre d'exemple, on retiendra l'emploi fréquent, sous l'influence de Liszt, de la sous-forme variations, forme de traitement thématique fondée sur la variation non pas de la mélodie mais de son décor, qui n'a pas véritablement d'équivalent dans les pratiques populaires.

Compte tenu de l'importance de Vianna da Motta dans l'histoire de la musique portugaise – pianiste à la renommée internationale, fondateur d'une école de composition d'inspiration

folkloriste⁵⁶⁹, directeur du *Conservatório Nacional de Lisboa* – et des nombreuses références à son œuvre dans les travaux scientifiques, notre travail sur les aspects techniques du jeu de Vianna da Motta enrichit différents champs d'études musicologiques, de l'histoire de l'interprétation et de la performance à l'histoire des écoles pianistiques nationales et « nationalistes ». Ainsi, les singularités du jeu de Vianna da Motta que nous avons identifiées devraient permettre de comprendre le rôle de Vianna da Motta dans la fondation de l'école pianistique portugaise évoquée par Teresa Cascudo⁵⁷⁰, école qui se distinguerait des autres sur les plans interdépendants de la technique et de l'interprétation. De nombreux études ont déjà été réalisées sur les écoles pianistiques européennes des XIX^e et XX^e siècles, comme la thèse de Sofia Lourenço *As Escolas de Piano Europeias : Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX* qui étudie les écoles allemande, française et russe entre 1900 et 1950⁵⁷¹. Dans sa thèse *Виана да Мота : личность, эстетические взгляды, творческая деятельность*⁵⁷² (*Viana da Mota : personnalité, regards esthétiques, activités créatives*), Luís Vasco effleure la question d'une école pianistique portugaise qui aurait été créée par Vianna da Motta lorsqu'il cherche à la distinguer de l'école pianistique russe par des analyses comparatives entre les écrits de Vianna da Motta et ceux de Heinrich Neuhaus ou entre les enregistrements de Vianna da Motta et ceux de Sviatoslav Richter. Cependant, les critères d'appartenance à une école admis par la généralité des travaux réalisés sur Vianna da Motta, ou l'évoquant tout simplement, ne s'appuient pas tant sur les spécificités de son jeu observées à partir de l'analyse de son écriture que sur le choix du répertoire ou de l'interprétation observés à partir d'écrits permettant surtout de comprendre le rôle de ses membres en tant que reproducteurs ou transmetteurs de pratiques d'interprétation qui ne leur sont pas nécessairement spécifiques. Or, si l'on admet que le critère de la singularité est essentiel pour l'identification et la définition d'une école pianistique – que ce soit dans le choix du répertoire ou de l'interprétation, dans le jeu pianistique et toutes les dimensions techniques liées à l'exécution – les résultats de telles études pourraient faire l'objet d'une critique méthodologique. Car même si la définition d'école pianistique peut varier selon l'interprétation que l'on en fait, le caractère singulier, spécifique, propre aux pratiques de cette école s'avère essentiel dans sa définition, dans sa détermination, ce que les propos de la musicologue Olga Tchistiakova mettent en évidence lorsque, au sujet de l'école russe, elle écrit :

« Pour caractériser l'école russe de piano, il faut définir au préalable ce qu'englobe la notion d'école en musique. En effet, cette notion pourrait se référer aux différents aspects éducatifs et esthétiques de la culture musicale d'un pays, d'une ville, voire d'une institution d'enseignement, qui s'y forment progressivement au cours du développement de l'art musical. Il peut s'agir aussi bien des traditions esthétiques d'interprétation propres à une école pianistique, dite « professionnelle », des principes méthodologiques de

⁵⁶⁹ Certains de ses élèves, comme Fernando Lopes-Graça ou Luiz Costa, ou encore ses proches, comme Luiz de Freitas Branco, ont en partie suivi la voie qu'il a tracée.

⁵⁷⁰ Teresa CASCUDO, « Viana da Mota », *op. cit.*.

⁵⁷¹ Sofia LOURENÇO, *As Escolas de Piano Europeias : Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012.

⁵⁷² Luís VASCO, *Виана да Мота : личность, эстетические взгляды, творческая деятельность*, *op. cit.*.

l'éducation musicale de base pour les enfants que de la musique nationale pour piano qui suscite une approche spécifique de cet instrument (par exemple, le « jeu perlé » propre à la musique française ou l'utilisation du poids du corps propre à la musique pianistique russe) »⁵⁷³.

Généralement, lorsque l'on se réfère à une « école pianistique portugaise » fondée par Vianna da Motta, on y associe une définition qui tient en partie au fait que Vianna da Motta a formé de nombreux disciples ayant fait carrière au Portugal tels que Sequeira Costa, Elisa de Sousa Pedroso, Helena Sá e Costa, Maria Cristina Lino Pimentel, Campos Coelho ou Nella Maissa, dont certains sont également devenus des pédagogues de référence comme c'est le cas par exemple de Sequeira Costa, Campos Coelho ou Helena Sá e Costa. Certains ont à leur tour été les maîtres d'une autre génération de pianistes remarquables tels que Maria João Pires ou Artur Pizarro, donnant ainsi suite à un héritage dans une sorte de lignée qui, au fil des générations, semble avoir préservé un savoir spécifique par sa transmission. L'application des résultats de notre travail – notamment sur les spécificités du jeu de Vianna da Motta qui ressortent particulièrement de l'étude de l'esthétique des œuvres « nationalistes » – à une étude qui chercherait à identifier une école pianistique portugaise définie par des spécificités techniques liées à des « manières de faire » au piano permettrait d'interroger la pertinence de l'idée d'« école pianistique portugaise », en observant si cette école tient uniquement à la quantité de pianistes renommés qui ont succédé à Vianna da Motta ou si elle fait intervenir des « manières de faire » au piano transversales à ces pianistes.

Plus largement, les méthodes analytiques et les systèmes de réflexion utilisés au cours de notre travail pourraient inspirer d'autres études, notamment pour l'identification des singularités du jeu pianistique de pianistes-compositeurs qui n'ont pas connu l'enregistrement. À titre d'exemple, le système que nous avons conçu dans le sous-chapitre « 1. Aspect *intellectuel* dans les compositions et les éditions annotées », qui permet de qualifier la complexité du jeu pianistique en quantifiant le nombre de procédés de différentes solutions pour la réalisation au piano d'un passage musical, peut s'avérer utile à la fois pour analyser les finesses du jeu de Chopin, par exemple, et pour comprendre à quoi tient le fait que son écriture induit une manière de jouer très différente de celle de Liszt, par exemple, alors qu'ils sont contemporains l'un de l'autre et qu'ils ont écrit dans une esthétique comparable, qui est celle de la virtuosité romantique. Notre système pourrait d'ailleurs servir de point de départ au développement d'un système plus complexe permettant non seulement de qualifier la complexité mais aussi la difficulté entre différentes solutions pour la réalisation au piano d'un même passage musical. Ce nouveau système pourrait s'avérer particulièrement utile pour les chercheurs s'intéressant au domaine de la performance.

⁵⁷³ Cf. Olga TCHISTIAKOVA, « Les traditions esthétiques et pédagogiques de l'école russe de piano », *Pianistes du XX^e siècle : critique, pédagogie, interprétation*, éd. Danièle Pistone, Série Conférences et séminaires, Paris, Observatoire musical français, 2007, p. 73.

Annexes

I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta

Les œuvres pour piano de Vianna da Motta sont listées dans cette annexe dans l'ordre chronologique. Nous nous sommes appuyés sur deux types d'information pour son organisation :

- les dates de compositions (parfois absentes ; souvent écrites sur la couverture du manuscrit, la plupart du temps l'année de la composition uniquement, plus rarement le jour et le mois) ;
- le nombre d'opus.

Cependant, les opus des œuvres d'enfance ne semblent pas toujours suivre la chronologie des compositions. Nous avons l'exemple des œuvres *Singela, Polca-mazurca op. 17* (pour piano) et *Singela, Polca-mazurca op. 15* (pour piano et flûte traversière) dont il n'est pas certain que la version pour piano solo (op. 17) ait été réalisée après la version pour piano et flûte (op. 15). La couverture du manuscrit de l'opus 15 indique en effet que l'œuvre a été « composée pour piano et arrangée pour piano et flûte »⁵⁷⁴. De même, d'après l'information « composée à 14 ans » que livre la note introductive à l'édition de Musicoteca de la *Grande Sonata para flauta e piano[, op. 49]* rédigée par Pedro Couto Soares⁵⁷⁵ et d'après l'information « composée [...] à l'âge de 13 ans » qu'indique la couverture de l'édition de A. Neuparth de l'œuvre *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50*⁵⁷⁶, l'œuvre portant le numéro d'opus 49 a été composée après l'œuvre portant le numéro d'opus 50. Dans les deux situations, nous avons pris en compte le numéro d'opus.

Nous avons également listé les œuvres perdues et avons précisé la source qui les mentionne. Nous l'avons fait uniquement lorsque les références sont nombreuses. Nous n'avons donc pas inclus dans cette liste les œuvres dont qui semblent n'avoir jamais dépassé le stade du brouillon ou n'avoir pas été achevées (ex. : *Gavotte* et *Quatuor en fa* avec piano qui ne sont mentionnés qu'une seule fois dans le journal intime de Vianna da Motta⁵⁷⁷).

Pour chaque œuvre présentée, la liste présente :

1. un **chiffre** suivi d'un point qui identifie l'œuvre (ex. : 24. correspond à la *Polaca, op. 37* ; 57. correspond au cycle *Fünf Lieder, op. 5*). Lorsque au moins deux pièces sont réunies dans un seul opus, elles sont identifiées par un sous-chiffre suivi d'un point (ex. : 57.3. désigne la pièce *Gute Nacht*, la troisième du cycle *Fünf Lieder, op. 5*) ;
2. la **date de composition** de l'œuvre. Les dates de composition incertaines portent un « ? »

⁵⁷⁴ « composta para Piano e arranjada para Piano e flauta », José VIANNA DA MOTTA, *Singela, Polca-mazurka composta para Piano e arranjada para Piano e flauta por José Vianna da Motta, op. 15, op. cit.*, [p. 24 du 'Caderno de Música'].

⁵⁷⁵ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *Grande Sonata para flauta e piano, op. 49*, éd. Pedro Couto Soares, Lisbonne, Musicoteca, 1998, 'Note introductive' [sans numéro de page].

⁵⁷⁶ José VIANNA DA MOTTA, *Au Bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50*, Lisbonne, A. Neuparth, [ca 1881].

⁵⁷⁷ José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893), op. cit.*, p. 103 (entrée du 13 juillet 1884), p. 451 (entrée du 8 septembre 1887).

(ex. : 1881?). Nous n'avons pas pu identifier la date de la composition de la pièce *Baile Infantil*. Nous avons donc insérée à la fin de la liste avec la mention « - ».

3. la **tonalité** de l'œuvre. Nous présentons trois types de police : toutes les lettres en majuscule (ex. : *SOL*) correspondant aux tonalités majeures ; toutes les lettres en minuscule (ex. : *sol*) correspondant aux tonalités mineures ; la première lettre en majuscule, les autres en minuscule (ex. : *Sol*) correspondant aux œuvres aux tonalités instables, notamment lorsque différentes sections se succèdent en alternant entre les modes majeur et mineur. Pour les œuvres que nous n'avons pas trouvées et dont nous ne connaissons pas la tonalité, nous avons écrit « ? » ;
4. l'**instrumentation** de l'œuvre. Nous utilisons les abréviations suivantes pour désigner les instruments, séparées d'une virgule dans les cas de plusieurs instruments : « pn » pour piano ; « fl » pour flûte ; « vx » pour voix ; « vl » pour violon ; « alt » pour alto ; « vlc » pour violoncelle ; « orch » pour orchestre. Pour les œuvres que nous n'avons pas trouvées et dont nous ne connaissons pas l'instrumentation, nous avons écrit « ? ».

#	Date	Titre	Tonalité	Instrum.
1.	1873	<i>Primeira inspiração musical</i>	FA	pn
2.	1874	<i>Gratidão, Valsa</i>	Do	pn
3.	1875	<i>Triumpho e Gloria, Grande Marcha</i>	FA	pn
4.	1875	<i>Amizade, Mazurca</i>	RE	pn
5.	1877	<i>As Férias, Valsa op. 14</i>	FA	pn
6.	1878	<i>Singela, Polca-mazurca op. 15</i>	SI ^b	pn, fl
7.	1878	<i>Amor Filial, Valsa op. 16</i>	SI ^b	pn
8.	1878	<i>Singela, Polca-mazurca op. 17</i>	LA ^b	pn
9.	1878	<i>Purificação, Polca op. 18</i>	FA	pn
10.	1878	<i>Volúvel, Valsa op. 19</i>	FA	pn
11.	1878	<i>Praia das Conchas, Grande quadrilha de contradanças op. 22</i>	RE ^b	pn
12.	1878	<i>Victória !!, Marcha op. 23</i>	RE ^b	pn
13.	1878	<i>A Infância, Polca op. 24</i>	DO	pn
14.	1878	<i>O Acrobata, Fantasia op. 25</i>	FA	pn
15.	1879	<i>Um Passeio Militar, Grande Marcha op. 26</i>	MI ^b	pn
16.	1879	<i>A Instrução, Hino escolar op. 27</i>	DO	pn, ch, vx
17.	1879	<i>Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28</i>	LA-RE	pn
18.	1880	<i>Fantasia-Potpourri sobre a ópera « O trovador », op. 29</i>	?	pn, fl, vl
19.	1880	<i>Armas e Letras, Fantasia op. 31</i>	LA ^b -RE ^b	pn
20.	1880	<i>The Jockey Club, Capricho op. 32</i>	la	pn
21.	1880	<i>Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34</i>	MI ^b	pn
22.	1880	<i>Gaieté, Galop op. 35</i>	MI ^b	pn
23.	1880	<i>Pensée Poétique, Rêverie op. 36</i>	mi ^b	pn
24.	1880	<i>Polaca, op. 37</i>	MI ^b	pn

25.	1880	<i>Fantasia sobre a ópera « Aida », op. 38</i>	?	pn, 3fl
26.	1881	<i>Resignação, Melodia para a mão esquerda op. 39</i>	mi-MI	pn (mg)
27.	1881?	<i>Resignação, op. 40</i>	la-LA	pn, vl ou fl
28.	1881?	<i>Armas e Letras, op. 41</i>	?	2pn
29.	1881	<i>Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42</i>	do	pn 6mains
30.	1881?	<i>Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43</i>	SI _b	pn
31.	1881	<i>O Dia 20 de Maio, Quadrilha de Valsas op. 44</i>	SI _b	pn
32.	1881	<i>Elegia, op. 45</i>	do#	pn
33.	1881	<i>Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 46</i>	?	pn 4mains
34.	1881	<i>Variações sobre um tema original, op. 47</i>	mi	pn
35.	1881	<i>Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48</i>	FA	pn
36.	1881	<i>Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50</i>	FA	pn
37.	1882	<i>Grande sonata em ré menor, op. 49</i>	ré	pn, fl
38.	1882	<i>Três Romances sem palavras, op. 51</i>		
1.		n ^o 1 <i>Meditação</i>	FA	
2.		n ^o 2 <i>O Crepúsculo</i>	LA _b	
3.		n ^o 3 <i>Lamentação</i>	si _b	pn
39.	1882	<i>Rondino, op. 52</i>	MI	pn
40.	1884	<i>Barcarola, op. 1</i>	la	pn
41.	1884	<i>Polonaise</i>	?	pn ?
42.	1885	<i>Fantasiestück, op. 2</i>	MI	pn
43.	1885	<i>Ave Maria</i>	DO	pn, vx
44.	1885	<i>Drei Lieder, op. 3</i>		
1.		n ^o 1 <i>Das Bächelein</i> (Johann Wolfgang von Goethe)	SOL	
2.		n ^o 2 <i>Frühlingsregen</i> (Ludwig August Frankl)	LA _b	
3.		n ^o 3 <i>Sonntag</i> (Joseph von Eichendorff)	DO	pn, vx
45.	1885	<i>Wiegenlied, op. 4</i> (Wilhelm Raabe)	RE _b	pn, vx
46.	1885	<i>Herbst</i> (Nikolas Lenau)	?	pn, vx
47.	1885	<i>Reiselied</i>	?	pn, vx
48.	1885	<i>Sonata em ré maior</i>	RE	pn
49.	1885?	<i>Capriccio, op. 6</i>	SOL	pn
50.	1885?	<i>Suite, op. 6</i>	?	pn 4mains
51.	1885	<i>Erinnerungen, op. 7</i>		
1.		n ^o 1 <i>Danksagung (Remerciement)</i>	LA _b	
2.		n ^o 2 <i>Pastorale</i>	DO	
3.		n ^o 3 <i>Geburtstag (Le jour de la naissance)</i>	FA	
4.		n ^o 4 <i>Gekränkt (Offense)</i>	la	
5.		n ^o 5 <i>Scherzo</i>	RE	
6.		n ^o 6 <i>Walzer – Humoreske (Valse – Humoresque)</i>	SI _b	pn 4mains
52.	1885	<i>Ein Dorffest (op. 11)</i>		
1.		n ^o 1 <i>Einleitung (Festzug) (Introduction (Procession))</i>	FA	
2.		n ^o 2 <i>Tanz (Danse)</i>	FA	
3.		n ^o 3 <i>Sonnenuntergang (Coucher du soleil)</i>	RE	
4.		n ^o 4 <i>Intermezzo</i>	RE-FA	
5.		n ^o 5 <i>Schlussreigen (Final)</i>	FA	pn 4mains
53.	1885?	<i>Frage und Antwort</i>	FA	pn, vx
54.	1886	<i>Valsa, s/op.</i>	FA	pn

55.	1886			
	1887	<i>Concerto para piano e orquestra em Lá maior</i>	LA	pn, orch
56.	1887	<i>Scherzo</i>	?	pn
57.	1887	<i>Fünf Lieder, op. 5</i>		
1.		nº1 <i>Gefunden</i> (Johann Wolfgang von Goethe)	MI	
2.		nº2 <i>Entschluss</i> (Ludwig Uhland)	RE	
3.		nº3 <i>Gute Nacht</i> (Adele Schaeffer)	SOL ^b	
4.		nº4 <i>Tanzlied</i> (Wilhelm Müller)	SI ^b	
5.		nº5 <i>Hier an der Bergeshalde</i> (Theodor Storm)	FA [#]	pn, vx
58.	1888			
	1889	<i>Trio em si menor</i>	si	pn, vl, vlc
59.	1889			
		<i>Quarteto em lá menor</i>	la	pn, vl, alt, vlc
60.	1890	<i>Vier Gedichte, op. 8 (op. 14)</i>		
1.		nº1 <i>Im Völkston</i> (Wilhelm Raabe)	LA ^b	
2.		nº2 <i>Über den Wolken</i> (Wilhelm Raabe)	MI	
3.		nº3 <i>Die Jungfrau im Walde</i> (Wilhelm Raabe)	sol	
4.		nº4 <i>In der Dämmerung</i> (Wilhelm Raabe)	RE	pn, vx
61.	1890	Mozart – <i>Cadences pour les 1^{er} et 3^e mouvements du Concerto en ré mineur K. 466 de Mozart</i>	ré	pn
62.	1890	<i>Dramatische Fantasie</i>	SI ^b	pn, orch
63.		<i>Cinco Rapsódias Portuguesas</i>		
1.	1891	1 ^a <i>Rapsódia Portuguesa</i>	SOL	
2.		2 ^a <i>Rapsódia Portuguesa</i>	LA	
3.		3 ^a <i>Rapsódia Portuguesa</i>	RE	
4.		4 ^a <i>Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde</i>	LA ^b	
5.	1895	5 ^a <i>Rapsódia Portuguesa, São João</i>	FA	pn
64.	1891	<i>Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin (op. 9)</i>		
1.		a) <i>Meeresidylle</i>	LA	
2.		b) <i>Im Spiel der Wellen</i>	LA	pn
65.	1892?	Bach – <i>Zwei Menuette</i>	Sol	pn
66.	1893	<i>Serenata, op. 8</i>	LA	pn
67.	1893	<i>Valsa-Fantasia</i>	MI	pn
68.	1893	<i>Duas romanzas</i>		
1.		nº1 <i>Quando Cadran le Foglie</i> (Lorenzo Stecchetti)	ré	
2.		nº2 <i>Aprile</i> (Rocco Pagliara)	RE ^b	pn, vx
69.	1893?	<i>Drei Gedichte, op. 10</i>		
1.		nº1 <i>Abschied</i> (Peter Cornelius)	LA ^b	
2.		nº2 <i>Guter Rath</i> (Peter Cornelius)	DO	
3.		nº3 <i>Erüllung</i> (Peter Cornelius)	MI	pn, vx
70.	1893	<i>Cenas Portuguesas, op. 9</i>		
1.		nº1 <i>Cantiga d'amor</i>	SOL	
2.		nº2 <i>Chula</i>	RE	
3.		nº3 <i>Valsa caprichosa</i>	DO	pn
71.	1893	<i>Sonata</i>	?	pn 4mains, vl
72.	1893	<i>Prelúdio sobre o estudo de Henselt « Si oiseau j'étais »</i>	?	pn
73.	1893			
1.		<i>Romance</i>	MI ^b	pn, fl
2.		<i>Romance</i>	RE	pn, vl

74.	1893	<i>Canções portuguesas, op. 10</i>		
1.	1895	nº1 <i>Pastoral</i> (Poésie populaire)	<i>MI_b</i>	
2.		nº2 <i>Amores, amores</i> (João de Deus)	<i>DO</i>	
3.		nº3 <i>A Estrela</i> (Almeida Garrett)	<i>FA</i>	
4.		nº4 <i>Olhos Negros</i> (Almeida Garrett)	<i>ré(RE)</i>	
5.		nº5 <i>Lavadeira e Caçador</i> (João de Deus)	<i>FA</i>	pn, vx
75.	1893?	<i>Vito, op. 11</i>	<i>RE</i>	pn
76.	1894	<i>Sonata em si bemol maior</i>	<i>SI_b</i>	pn, vl
77.	1894	<i>Fado</i> (João de Deus)	<i>SOL</i>	pn, vx
78.	1894?	<i>Vira</i>	?	pn
79.	1895	<i>Canção perdida</i> (Guerra Junqueiro)	<i>fa#</i>	pn, vx
80.	1895?	<i>Ländlicher Reigen</i>	<i>SOL</i>	pn, vx
81.	1895?	<i>[Drei Gedichte], op. 13</i>		
1.		nº1 <i>Danke</i> (Peter Cornelius)	<i>DO</i>	
2.		nº2 <i>Umflort, gehüllt in Trauern</i> (Peter Cornelius)	<i>mi</i>	
3.		nº3 <i>Lass' mich deine Augen fragen</i> (Peter Cornelius)	<i>FA(fa)</i>	pn, vx
82.	1895?	<i>[Vier Lieder], op. 15</i>		
1.		nº1 <i>Johannistag</i> (Wilhelm Raabe)	<i>SOL</i>	
2.		nº2 <i>Das Lied vom Falkensteiner</i> (Wilhelm Raabe)	<i>si</i>	
3.		nº3 <i>Ein Briefelein</i> (Wilhelm Raabe)	<i>ré(RE)</i>	
4.		nº4 <i>Monikas Traum</i> (Wilhelm Raabe)	<i>RE_b</i>	pn, vx
83.	1897?	<i>Sai a passeio</i> (Olavo Bilac)	?	pn, vx
84.	1897?	<i>Longe de ti</i> (Olavo Bilac)	?	pn, vx
85.	1897?	<i>Estudantina</i> (Gonçalves Crespo)	?	pn, vx
86.	1897?	<i>A Sesta</i> (Gonçalves Crespo)	<i>LA_b</i>	pn, vx
87.	1899?	<i>Os cinco sentidos</i> (Almeida Garrett)	?	pn, vx
88.	1901?	Alkan – <i>Huit Prières, op. 64</i>		
1.		nº1 <i>Andantino</i>	<i>SOL</i>	
2.		nº2 <i>Moderato</i>	<i>LA</i>	
3.		nº3 <i>Poco Adagio</i>	<i>mi</i>	
4.		nº4 <i>Maestoso</i>	<i>DO(La)</i>	
5.		nº5 <i>Tempo giusto (bien mesuré)</i>	<i>SI_b</i>	
6.		nº6 <i>Doucement (Andantino)</i>	<i>MI</i>	
7.		nº7 <i>Andantino. Ingenuamente</i>	<i>MI</i>	
8.		nº8 <i>Allegretto</i>	<i>FA</i>	pn
89.	1903?	Alkan – <i>Benedictus, op. 54</i>	<i>Ré</i>	2pn
90.	1905	<i>Cenas Portuguesas, op. 15</i>		
1.		nº1 <i>Dança de roda</i>	<i>LA</i>	
2.		nº2 <i>Adeus, minha terra</i>	<i>LA_b</i>	
3.		nº3 <i>Chula do Douro</i>	<i>SOL</i>	pn
91.	1905	<i>Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16</i>	<i>fa#</i>	pn
92.	1905	<i>Barcarola, op. 17</i>	<i>SI_b</i>	pn
93.	1906?	Alkan – <i>Neuf Préludes, op. 66</i>		
1.		nº1 <i>Moderatamente</i>	<i>sol</i>	
2.		nº2 <i>Andantino</i>	<i>SI_b</i>	
3.		nº3 <i>Allegro moderato</i>	<i>ré</i>	
4.		nº4 <i>Tempo giusto</i>	<i>fa</i>	
5.		nº5 <i>Quasi Adagio</i>	<i>MI_b</i>	
6.		nº6 <i>Andantino</i>	<i>do</i>	
7.		nº7 <i>Andante</i>	<i>LA_b</i>	pn 4mains

8.	nº8 <i>Lento, quasi recitativo</i>	<i>Fa#</i>	
9.	nº9 <i>Adagio</i>	<i>REb</i>	
94.	1908 <i>Cenas Portuguesas, op. 18</i>		
1.	nº1	<i>MIb</i>	
2.	nº2	<i>MI</i>	
3.	nº3	<i>SOL</i>	pn
95.	1910 <i>A luz (João de Deus)</i>	<i>LA</i>	pn, vx
96.	1897-		
	1913 <i>Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano</i>	<i>SIb</i>	pn, ch
97.	1914 <i>Die Spröde (Goethe)</i>	<i>FA</i>	pn, vx
98.	1914 <i>Coro da Tragédia Inês de Castro (António Ferreira)</i>	<i>la</i>	pn, vx
99.	1922 <i>Mozart – Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608 de Mozart transcrita pour deux pianos</i>	<i>fa</i>	2pn
100.	1929 <i>Cantar dos búzios (Afonso Lopes Vieira)</i>	<i>ré</i>	pn, vx
101.	1933 <i>Méditation</i>	<i>REb</i>	pn
102.	1936 <i>Verdes são as hortas (Camões)</i>	<i>MI</i>	pn, vx
103.	- <i>Baile infantil</i>	<i>FA</i>	pn

II. Plans formels des œuvres pour piano de Vianna da Motta

Sont indiqués pour chaque œuvre analysée :

1. la **source** écrite sous chaque titre de morceau. Nous avons suivi les numérotations de mesures telles qu'elles apparaissent dans les sources. Dans les cas d'œuvres non-éditées, nous avons dû faire référence aux sources manuscrites malgré les risques d'imprécisions.
2. un **plan formel**. Chaque présentation est adaptée à l'œuvre analysée : les plans formels des œuvres les plus courtes sont à l'échelle des phrases musicales ; les plans formels des œuvres moyennes sont à l'échelle des sections et, dans certains cas, des sous-sections ; les plans formels des œuvres les plus longues sont à l'échelle des parties uniquement.

Nous n'avons réalisé de plan formel ni pour les réductions d'orchestre, ni pour les transcriptions ni pour les cadences de concertos, pièces qui n'informent pas sur les techniques compositionnelles de Vianna da Motta. Concernant les tonalités, nous avons utilisé les mêmes normes que dans l'annexe « I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta » à l'exception du troisième type – la première lettre en majuscule, les autres en minuscule (ex. : *Sol*) – peut également correspondre aux passages ou sections musicales aux harmonies ambiguës.

Ci-dessous, quelques clés de lecture des plans formels :

- les deux points – « : » – dans des cases isolées désignent des barres de reprise ;
- le « x2 » informe que le passage est présenté deux fois, soit par la reprise de la section soit par l'indication de barres de reprise. Cette forme de présentation, différente de celle que nous utilisons dans d'autres pièces (deux points – « : »), est utilisée pour faciliter la lecture. De la même façon, « x3 » désigne que la section est entendue trois fois et « x4,5 », quatre fois et demi ;
- le « /2 » indique que seul la moitié de la section est présentée ;
- nous avons utilisé des majuscules pour désigner les thèmes des sonates ou des œuvres de forme sonate.

1. Primeira inspiração musical

José VIANNA DA MOTTA, *Primeira inspiração musical*, Lisbonne [composée à Colares], Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1184, 1881.

	1	2	3	4	5	6	7	8	
:	phrase musicale								:
	1 ^{ère} partie de la phrase				2 ^e partie de la phrase				
	FA : I		V	I			V	I	

2. Gratidão, Valsa

José VIANNA DA MOTTA, *Gratidão, Valsa para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-22	23-38	39-54	55-70	71-86	87-102
Intro.	A	B	A'	C	A'
do	DO				
i	I	V	I	IV	I

3. Triunfo e Glória, Grande Marcha

José VIANNA DA MOTTA, *Triumpho e Gloria, Grande Marcha*, [s.l.], [s.n.], 1875.

1-4	5-12	13-21	22-29	30-42	43-58	59-66	67-82	83-90	91-97	98-102
Intro.	A			B			A'		Concl.	
	a	b	a	b'	c	d	c'	a	b'	
FA : I	i	I	IV			I				

4. Amizade, Mazurca

José VIANNA DA MOTTA, *Amizade, Mazurca para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-	9-	17-	25-	33-	41-	49-	57-	65-	74-	82-	90-	98-	106-	113-
Intro.	A						B			A'				Concl.
	A		B		A'		C	D	C'	B		A''		
	a	a'	b	b'	a	a''	c x2	d x2	c	b	b'	a	a'''	
RE	SOL		RE	(ré)	DO	SOL	DO	SOL	RE					

5. *As Férias, Valsa op. 14*

José VIANNA DA MOTTA, *As Férias, Valsa op. 14 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-15	16-47	48-63	64-95	96-127	128-159	160-181	182-229
Intro.	A		B		A'		Coda
	a_1	b	a_2	c	a_1	d	a_1'
FA : I	: I	V	I	IV	$bVII$ (IV/IV)	$bIII > V$ (IV/IV/IV) > V	: I
FA		DO	FA	SI b	MI b	LA b	FA

6. *Singela, Polca-mazurca op. 15 (piano et flûte)*

José VIANNA DA MOTTA, *Singela, Polca-mazurca op. 15 para flauta e piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1-8	9-18	19-34	35-43	44-52	53-60	61-76	77-83	84-94
Intro.	a	b	a'	c	a''	b'	a'''	Concl.
SI b : I	V	I	IV	I	V	I		

7. *Amor Filial, Valsa op. 16*

José VIANNA DA MOTTA, *Amor Filial, Valsa op. 16 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-10	11-41	42-57	58-89	90-121	122-137	138-161	162-176	176-203
Intro.	A			B		A'	Concl.	
	a	b	a'	c	d	c'	a''	
SI b : I	V	I	bVI	V/ bVI	$bVI > I$	I		

8. *Singela, Polca-mazurca op. 17 (piano solo)*

José VIANNA DA MOTTA, *Singela, Polca-mazurca op. 17 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-8	9-18	19-34	35-43	44-52	53-60	61-76	77-83	84-94
Intro.	a	b	a'	c	a''	b'	a'''	Concl.
LA b : I	V	I	IV	I	V	I		

9. Purificação, Polca op. 18

José VIANNA DA MOTTA, *Purificação, Polca op. 18 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-	9-	25-	33-	46-	62-	78-	94-	110-	126-	137-
Présentation			A			B	A'			
Intro.	a	trans.	b	c	a	d	a	c	b	Concl.
FA : I		V	I	IV	I	bVI	I	IV	I	

10. Volúvel, Valsa op. 19

José VIANNA DA MOTTA, *Volúvel, Valsa op. 19 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-20	21-52	53-65	66-81	82-98	99-114	115-130	131-144	145-175
Intro.	A			B			A'	Concl.
	a	b	a'	c	a''	c'	a'''	
FA : I		V	I	bVI	V/bVI	bVI	I	

11. Praia das Conchas, Grande quadrilha de contradanças op. 22

José VIANNA DA MOTTA, *Praia das Conchas, Grande Quadrilha de Contradanças composta para Piano por José Vianna da Motta, op. 22*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1169, 1878.

1-	6-	14-	23-	30-	38-	44-	60-	68-
N°1					N°2			
Intro.	A	B		A	trans.	C	D	C
i	a	b	b'	a		c	d	c
RE _b		LAb		RE _b	LAb		MI _b	LAb

84-	89-	97-	105-	113-	121-	129-	137-
N°3							
trans.	D			D			Concl.
	d ₁	d ₂	d ₃	d ₁	d ₂	d ₃	d ₁ '
MI _b		SI _b	MI _b		SI _b	MI _b	

145-	151-	159-	167-	175-	183-	188-	196-	204-	212-	220-	228-	236-	247-
Nº4					Nº5								
trans.	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>E</i>	trans. (<i>i'</i>)	<i>H</i>		<i>J</i>	<i>K</i>	<i>L</i>	<i>H'</i>		Concl.
	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>		<i>h</i>	<i>h'</i>	(<i>g</i>)	(<i>a', e₂'</i>)	<i>l</i>	(<i>h</i>)'	(<i>h'</i>)'	
<i>LA_b</i>		<i>RE_b</i>	<i>LA_b</i>		<i>RE_b</i>			<i>LA_b</i>	<i>RE_b</i>	<i>LA_b</i>		<i>RE_b</i>	

12. *Victória !!, Marcha op. 23*

José VIANNA DA MOTTA, *Victória!!, Marcha op. 23 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-8	9-24	25-40	41-56	57-72	73-88	89-97	98-113	114-149	150-164	165-187
Intro.	<i>A</i>			<i>B</i>			<i>A</i>			Concl.
<i>i</i>	<i>a</i>	<i>b, i</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c'</i>	<i>a'</i>	<i>e</i>	<i>a''</i>	(<i>a, b</i>)
<i>RE_b : I</i>		<i>V</i>	<i>I</i>	<i>IV</i>	<i>ii</i>	<i>IV</i>	<i>I</i>	<i>bVI</i>	<i>I</i>	

13. *A Infância, Polca op. 24*

José VIANNA DA MOTTA, *A Infância, Polca op. 24 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-	11-	27-	43-	51-	59-	75-	83-	91-	115-	131-	154-
Intro.	<i>A</i>			<i>B</i>			<i>A'</i>			<i>Coda</i>	
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a''</i>	<i>e</i>	<i>b'</i>	<i>a, e'</i>	Concl.
<i>DO : I</i>		<i>V</i>	<i>I</i>	<i>IV</i>	<i>bVII</i> (<i>IV/IV</i>)	<i>IV</i>	<i>I</i>	<i>bVI</i>	<i>III > V⁷</i> (<i>bVI/bVI</i>) > <i>V⁷</i>	<i>I</i>	
<i>DO</i>	<i>SOL</i>	<i>DO</i>	<i>FA</i>	<i>SI_b</i>	<i>FA</i>	<i>DO</i>	<i>LA_b</i>	<i>MI</i>		<i>DO</i>	

14. *O Acrobata, Fantasia op. 25*

José VIANNA DA MOTTA, *O Acrobata, Fantasia op. 25 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-	9-	15-	23-	32-	40-	48-	56-	64-	77-	85-	92-	105-	120-
Intro.	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b₁</i>	<i>b₂</i>	<i>b₂'</i>	<i>b₁'</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>b₂''</i>	<i>b₁''</i>	trans.	<i>d</i>	Concl.
<i>FA : I</i>	<i>bVI</i>		<i>IV</i>	<i>I</i>		<i>IV</i>	<i>bVII</i>			<i>IV</i> (<i>V/bVII</i>)		<i>bVII</i>	
							<i>MI_b : I</i>			<i>V</i>		<i>I</i>	
<i>FA</i>	<i>RE_b</i>		<i>SI_b</i>	<i>FA</i>		<i>SI_b</i>	<i>MI_b</i>			<i>SI_b</i>		<i>MI_b</i>	

15. Um Passeio Militar, Grande Marcha op. 26

José VIANNA DA MOTTA, *Um Passeio Militar, Grande Marcha op. 26 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1-16	16-32	32-48	48-64	65-80	80-88	88-104	104-112
A			B			A'	Concl.
a	b	a	c ₁ , c ₂	d	c ₂	a	
MI _b : I	V	I	IV	I (V/IV)	IV	I	
MI _b	SI _b	MI _b	LA _b	MI _b	LA _b	MI _b	

16. A Instrução, Hino escolar op. 27 (piano et chœur avec soliste)

José VIANNA DA MOTTA, *A Instrução, Hymno escolar para Piano e Canto. Musica de José Vianna da Motta, op. 27*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1172, 1879.

1-8	9-17	18-26	27-35	36-44
Intro.	A	B	A	Concl. (Intro.)
DO				

17. Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28

José VIANNA DA MOTTA, *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2018.

1	9	29	44	52	63	69	77	88	113	126	138	145	156	166	182	197	205	214	219	235	
Intro.	a ₁	a ₁ '	a ₂	a ₂ '	trans.	b ₁	b ₂	c	d ₁	d ₁ '	d ₂	d ₃	d ₁ '	e ₁	e ₁ '	e ₂	e ₂ '	trans.	e ₁ ''	Concl.	
LA	RE		do			ré		RE	ré	RE	SOL	RE									

18. Fantasia-Potpourri sobre a ópera « O trovador », op. 29 (piano, flûte et violon)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le sommaire du cahier de musique de Vianna da Motta qui contient plusieurs œuvres d'enfance telles que la *Primeira inspiração musical* (1.) ou le *Rondino, op. 52* (39.).

19. Armas e Letras, Fantasia op. 31 (piano solo)

José VIANNA DA MOTTA, *Armas e Letras, Fantasia composta para piano op. 31*, Lisbonne, Lithographia Matta e C.^a, 1880.

1	24	39	43	51	61	71	79	94	102	110	127	137	153	169	187	199	215	221
A					B					A								
a_1	a_2	a_1'	a_3	trans. (a_1, a_3)	b_1	b_2	b_3	b_1'	b_2'	a_4	a_5 (a_3)	a_6	a_6'	a_2'	a_2''	a_3', a_1'	a_3''	Concl.
LA_b	RE_b	LA_b	LA	RE_b	$do\#$	RE_b	$do\#-LA$	RE_b	SOL_b	$fa\#(-LA)$	RE_b							

20. The Jockey Club, Capricho op. 32

José VIANNA DA MOTTA, *The Jockey Club, Capricho op. 32 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1-32	33-52	53-88	89-115	116-135	136-162	163-170	171-199	200-211
Intro.	a	b	c	a'	a''	trans.	c'	Concl.
la		LA	la					

21. Fantasia brilhante sobre a ópera « Il Guarany » de Carlos Gomes, op. 34

José VIANNA DA MOTTA, *Il Guarany, [...] Fantasia brilhante [...] para Piano por José Vianna da Motta, op. 34*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1176, 1880.

1	10	14	18	24	28	32	37	41	45	52	56	62	65	69
A										B				
Intro.	a_1	a_2	a_1'	(a_1')	(a_2')	(a_1')'	(a_1)''	(a_1)'''	trans.	b_1	b_2	trans.	b_1'	b_2'
MI_b										LA_b				

72	80	87	106	119	125	142	155	165	208	236
C		D				E		Final		
c	trans. t	d_1	d_1'	trans. (t')	pass. p (a_1)	e	pass.	f (a_1')	f' (p', a_1')	Concl.
$...LA_b$	DO				MI	RE_b				

22. *Gaieté, Galop op. 35*

José VIANNA DA MOTTA, *Gaieté, Galop op. 35 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1-	17-	33-	48-	65-	81-	97-	102-	122-	138-	152-	166-	180-
Intro.	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i> x2	<i>c</i>	<i>b'</i>	trans.	<i>d</i>	<i>b'</i>	trans.	<i>a'</i>	<i>b''</i>	Concl.
<i>MI</i> _b : I			IV	ii (vi/IV)	IV		IV/IV	IV	_I			
<i>MI</i> _b			<i>LA</i> _b	<i>fa</i>	<i>LA</i> _b		<i>RE</i> _b	<i>LA</i> _b	_ <i>MI</i> _b			

23. *Pensée Poétique, Rêverie op. 36*

José VIANNA DA MOTTA, *Pensée Poétique, Rêverie op. 36 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-11	12-24	25-30	31-38	39-42	43-55	56-60	61-64
Intro.	A		B		A'		Concl.
	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>b</i> ₁	<i>b</i> ₂	<i>a</i> ₁ '	<i>a</i> ₂ '	(<i>a</i> ₁)
<i>mi</i> _b	<i>MI-MI</i> _b		(SOL _b)_SI _b		<i>mi</i> _b	<i>MI-MI</i> _b	<i>mi</i> _b

24. *Polaca, op. 37*

José VIANNA DA MOTTA, *Polaca, op. 37 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1^{ère} version

1-	9-	27-	38-	54-	63-	79-	95-	108-	124-	140-	150-	165-
Intro.	A				B			A				Concl.
	<i>a</i>	<i>t</i> ₁	<i>b</i>	<i>t</i> ₂	<i>c</i>	<i>t</i> ₂ '	<i>c'</i> _____	<i>a</i>	<i>t</i> ₁ '	<i>b</i> /2	<i>b'</i>	
<i>MI</i> _b	<i>do</i>	<i>LA</i> _b	<i>RE</i> _b	<i>SOL</i> _b	<i>RE</i> _b	<i>LA-FA-MI</i> _b		<i>do-MI</i> _b	<i>LA</i> _b	<i>MI</i> _b		

2^e version

1-	9-	27-	38-	54-	63-	76-	92-	108-	118-	133-	
Intro.	A				B		A				Concl.
	<i>a</i>	<i>t</i> ₁	<i>b</i>	<i>t</i> ₂	<i>c</i>		<i>a</i>	<i>t</i> ₁ '	<i>b</i> /2	<i>b'</i>	
<i>MI</i> _b	<i>do</i>	<i>LA</i> _b	<i>RE</i> _b	<i>LA-FA-MI</i> _b			<i>do-MI</i> _b	<i>LA</i> _b	<i>MI</i> _b		

25. *Fantasia sobre a ópera « Aida », op. 38 (piano et trois flûtes)*

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le sommaire du cahier de musique de Vianna da Motta qui contient plusieurs œuvres d'enfance telles que la *Primeira inspiração musical* (1.) ou le *Rondino*, op. 52 (39.).

26. *Resignação, Melodia para a mão esquerda op. 39*

José VIANNA DA MOTTA, *Resignação, op. 39 para piano, mão esquerda*, éd. André Cardoso, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-19	20-27	28-37	38-44
A	B	A	Concl.
mi	MI	mi	MI

27. *Resignação, op. 40 (piano et violon ou flûte)*

José VIANNA DA MOTTA, *Resignação, op. 40 para violino ou flauta e piano*, éd. André Cardoso, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-19	20-27	28-37	38-44
A	B	A	Concl.
la	LA	la	LA

28. *Armas e Letras, op. 41 (2 pianos)*

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le sommaire du cahier de musique de Vianna da Motta qui contient plusieurs œuvres d'enfance telles que la *Primeira inspiração musical* (1.) ou le *Rondino*, op. 52 (39.). Elle a cependant été barrée. On peut y lire : « *arranjada para 2 Pianos a 4 mãos* » (arrangée pour 2 pianos à quatre mains). Il s'agit probablement d'un arrangement pour deux pianos de l'œuvre *Armas e Letras, Fantasia op. 31* (19.) pour piano solo.

29. *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42 (piano à 6 mains)*

José VIANNA DA MOTTA, *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42 para piano a 6 mãos*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1-	63-	144-	187-	208-	253-	258-	302-	429-	483-
A	B		C		trans.	D	Final		Concl.
a	b ₁	b ₂	c ₁	c ₂	(a)	d	e ₁	e ₂	(a)
do	DO		MI		si			SI	

Analyse comparée de l'œuvre de Vianna da Motta avec l'opéra de Giacomo Meyerbeer :

Intro. (transcription)	1-62	Ouverture de l'Acte I
a (transcriptions, inventions et compositions)	63-94	Récitatif de l'Acte II Bertram : « Je triomphe ! le voici, et Robert est resté dans la forêt profonde. Robert égaré par lui, cherche en vain un rival que mon pouvoir seconde. »
	95-104	Chœur de l'Acte II Ténors et huit hérauts d'armes : « Voici le signal des combats, voici le signal des combats, voici le signal des combats ! »
	105-110	Transition inventée
	111-174	Chœur de l'Acte IV Chœur : « Frappez les airs, cris d'allégresse, cris de victoire et chants d'amour ! par nos accents, par notre ivresse, célébrons tous un si beau jour. [...] »
	175-186	Transition inspirée de la partie final de la section a
b (transcriptions mais invention des cadences)	187-208	Romance de l'Acte I (début du premier couplet) Alice : « Va ! va ! va ! dit-elle, va, mon enfant, dire au fils qui m'a délaissée »
	208-253	Romance de l'Acte I (deuxième couplet) Alice : « sois son bon ange, pauvre Alice, Alice sois son bon ange, il doit choisir, il doit choisir entre vous deux. Puisse-t-il fléchir la colère du Dieu qui m'appelle aujourd'hui, et dans les cieux suivre sa mère, sa mère qui priera pour lui ! [...] »
transition	253-257	Transition inspirée du thème de l'Introduction (Ouverture)

c (transcription)	258-301	Trio de l'Acte V <p style="text-align: center;">Robert : « À tes lois, à tes lois je souscris d'avance ! »</p> <p style="text-align: center;">Alice (à part) : « Ô ciel ! ô ciel ! quelle est donc, quelle est donc son erreur ? »</p> <p style="text-align: center;">Alice (à Robert) : « Robert, et ton serment ? Robert, et ton serment ? et ton serment ? »</p> <p style="text-align: center;">Robert : « un devoir plus grand, un devoir plus grand m'en dispense ! »</p> <p style="text-align: center;">Alice : « Un devoir plus grand que l'honneur ? un devoir plus grand que l'honneur ? un devoir plus grand que l'honneur ? »</p>
d (transcription)	302-482	Valse Infernale de l'Acte III
Concl.	483-490	Conclusion inspirée du thème de l'Introduction (Ouverture)

30. Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43

José VIANNA DA MOTTA, *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}, op. 43*, [s.l.n.d.].

1-9	10-29	30-36	37-56	57-63	64-103	104-110	111-130	131-176
A			B					A
Intro.	Thème	t_1	var_1	t_1	var_2	t_1	var_3	Final $t_2 + (Intro., thème, t_1)'$
a	b	c	b'	c	b''	c	b'''	$d + (a, b, c)'$
SIb							$si\bar{b}$	SIb

31. O Dia 20 de Maio, Quadrilha de Valsas op. 44

José VIANNA DA MOTTA, *O Dia 20 de Maio, Quadrilha de Valsas op. 44 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1	27	43	59	67	73	81	97	113	129	145	153	161	177	193	209	223
	N°1						N°2				N°3					
Intro.	A_1		A_2		trans.	A_1		B_1		B_2		C_1		C_2		trans.
i	a_1	a_1'	a_2	a_2'	p	a_1	a_1'	b_1	b_1'	b_2	b_2'	c_1	c_1' (a_1')	c_2	c_2'	t
(FA) > SIb	SIb		FA			SIb		MIb				SI				

227	243	259	267	273	277	293	309	326	341
N°4							N°5		
D_1		D_2		trans.	D_1		E_1		E_2
d_1	d_1'	d_2	d_2'	t	d_1	d_1'	e_1	e_1'	$e_2 \times 2$ (a_2)
MI		SI			MI		LA		

357	383	399	415	423	429	437	453	467	475	481	507	523	537	551
Coda														
pont	A_1		A_2'		trans.	C_1'		D_2		pass.				Concl.
i'	a_1	a_1'	a_2	a_2'	p'	c_1	c_1'' (a_1')	d_2	d_2'		d_1'	e_2'	(a_1')'	
(1a/FA) > SI b	SI b		FA			SI b								

32. *Elegia, op. 45*

José VIANNA DA MOTTA, *Elegia, op. 45 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-5	6-13	14-22	22-32	33-40	41-48	49-56	57-61	61-65	65-69	70-77	78-86	86-95	96-103
A				B						A'			
Intro. i	a_1	a_2	b	c_1	c_1'	c_2	c_3	c_4	trans. (c_4) i	a_1'	a_2'	b'	Concl. (a_1)
do#				LA			do#						

33. *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 46 (piano à 4 mains)*

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le sommaire du cahier de musique de Vianna da Motta qui contient plusieurs œuvres d'enfance telles que la *Primeira inspiração musical* (1.) ou le *Rondino, op. 52* (39.). Il s'agit probablement d'une version pour piano à 4 mains de l'œuvre *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42* (29.) pour piano à 6 mains.

34. *Variações sobre um tema original, op. 47*

José VIANNA DA MOTTA, *Variações sobre um tema original, op. 47 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1	20	40	58	68	77	86	95	104	113	130	195	227	333	250	269	301
Thème	var ₁	var ₂	var ₃	var ₄	var ₅	var ₆	var ₇	var ₈	var ₉	var ₁₀	var ₁₁	trans. (var ₁₂)	var ₁₂	trans. (var ₁₂)	var ₁₃	Concl.
<i>mi</i>						<i>MI</i>	<i>mi</i>				<i>SOL</i>	<i>_mi</i>				

35. *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48*

José VIANNA DA MOTTA, *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48*, Lisbonne, Augusto Neuparth, [1881].

1-	17-	29-	38-	54-	70-	79-	95-	108-	143-	175-	183-	199-	211-	227-
A				B							A			
Intro.		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>b</i> ₂	<i>a</i> ₂	<i>b</i> ₃ (<i>a</i>)	<i>b</i> ₄	trans. (<i>a</i> , <i>b</i> ₃)	trans. (Intro.)		<i>b</i> ₅	<i>a</i> ₃
<i>i</i> ₁	<i>i</i> ₂										<i>i</i> ₁	<i>i</i> ₂ '		
<i>FA</i>								<i>SI</i> _b			<i>RE</i> _b		<i>FA</i>	

36. *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50*

José VIANNA DA MOTTA, *Au bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1-10	11-18	19-34	35-50	51-70	71-82	83-90	91-106	107-119
A		B				A'		Concl.
<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i> '	<i>c</i> '	<i>a</i> ' ₁	<i>a</i> ' ₂	(<i>a</i> ' ₂)
<i>FA</i> : I		IV	ii	IV	IV(-vi-I-i)	I		
<i>FA</i>		<i>SI</i> _b	<i>sol</i>	<i>SI</i> _b	<i>SI</i> _b (-ré- <i>FA</i> - <i>fa</i>)	<i>FA</i>		

37. Grande sonata em ré menor, op. 49 (piano et flûte)

José VIANNA DA MOTTA, *Grande Sonata para flauta e piano, op. 49*, éd. Pedro Couto Soares, Lisbonne, Musicoteca, 1998.

1^{er} mouvement

1	33	55	90	98	113	131	155	172	176	209	221	255
Exp.				Dev.					Réexp.			Coda (sec ₄)
A	pont (A)	B	Codetta (A)	sec ₁	sec ₂	sec ₃	sec ₄	retrans.	A	pont (A)	B	
ré		FA		Ré__SI	la	ré	mi		ré		ré	

2^e mouvement

1	11	18	25	34	38	46	54	63	78	86	100	105	115	123	130	141
A				B				A				Coda				
a ₁	a ₂	a ₁ '	a ₂ '	trans. (a)	b ₁	b ₁ '	b ₂	trans.	a ₁ '' (b ₂)	trans. t	a ₁ ' / 2 (t)	trans.	a ₁ ''' (b)	a ₂ ''	a ₁ ^{4'}	
FA		(fa)			RE _b				si _b	do _♯			FA	(fa)		

3^e mouvement

1	33	53	72	84	121	134	150	189	211	227	234	247
Exp.							Dev.					
A			pont	B			Codetta	sec ₁ (A)	sec ₂ (B)	sec ₃ (B)	sec ₄ (A)	retrans.
a ₁	a ₂	a ₁ '		b ₁	b ₂	b ₁ '	c					
RE	FA _♯	RE		LA	MI	LA	RE	LA_MI _b	LA _b	LA	RE	

255	270	291	323	336	352	388
Réexp.						
A'	pont	B			Codetta	Coda
a ₁ '		b ₁	b ₂	b ₁ '		
RE		RE			SOL__RE	

38. *Três Romances sem palavras, op. 51*

José VIANNA DA MOTTA, *Três Romances sem palavras, op. 51 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

38.1. n°1 *Meditação*

1-18	19-33	34-50	51-66	67-74	75-90	91-107
a_1	a_2	a_1'	a_3 (a_2, a_1, \dots)	trans. ($a_1/2$)	a_1''	Concl. (a)
FA	DO	LA \flat	RE \flat -mi \flat -fa	FA		

38.2. n°2 *O Crepúsculo*

1-8	9-16	17-31	32-39	40-55		56-58
A		B		A'		
a_1	a_2	a_3	(a_1)	a_1'	a_2'	Concl.
LA \flat		MI \flat -FA-SOL	DO-do	LA \flat		

38.3. n°3 *Lamentação*

1-10	11-18	19-34	34-44	45-52	53-60	61-65	66	67-74
A		B		A'				
a_1	a_2	b_1	b_2	a_1'	a_2'	trans. (a)	Cadenza	Concl. (a)
si \flat		RE \flat	Ré	si \flat				

39. *Rondino, op. 52*

José VIANNA DA MOTTA, *Rondino, op. 52 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1^{ère} version

1	30	45	68	82	99	120	131	160	176	198
A			B				A'			
$a \times 2$	b	a'	trans.	b' (a)	a''	pont (a)	a'''	b''	$a^{4'}$	Concl. (a)
MI	do \sharp	MI	MI-do \sharp -SI	SI>RE	RE-ré>FA-fa>LA \flat	do \sharp -ré-MI \flat -MI	MI	do \sharp	MI	

2^e version

1	30	45	68	82	99	120	131
$a \times 2$	b	a'	trans.	b' (a)	a''	<i>pont</i> (a)	a'''
MI	do#	MI	MI-do#-SI	SI>RE	RE-ré>FA-fa>LA \flat	do#-ré-MI \flat -MI	MI

40. *Barcarola, op. 1*

José VIANNA DA MOTTA, *Barcarola n° 1*, éd. Jorge Moyano, Lisbonne, Musicoteca, 1997.

:	1-12(13)	:	14-23	24-31	32-39	40-49	50-57	58-69
	a_1	:	a_2	a_1'	a_3	a_2'	a_1'	<i>Coda</i> (a_3, a_1')
<i>la</i>								

41. *Polonaise*

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans les journaux intimes de José Vianna da Motta⁵⁷⁸.

42. *Fantasiestück, op. 2*

José VIANNA DA MOTTA, *Fantasiestück, op. 2 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

1-	10-	19-	28-	34-	56-	66-	74-	85-	94-	101-	109-	118-	131-
A				B					A'			Concl.	
a	b	a'	t_1	c	d	c'	t_2 (a)	t_1' (t_2, t_1)	(c), e	a	b	a'' , (e)	(a)
MI		<i>mi</i>						MI					

43. *Ave Maria*

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Colecção Música Portuguesa »).

1-10	11-28	29-36	36-43	44-51	52-55	56-74
Intro. i	a_1	a_2	trans. i'	a_3	trans.	a_4 (a_1, i, a_2)
DO	(SOL)	DO	(La)		ré-DO	

⁵⁷⁸ Cf. entrée du 10 juillet 1884, du 14 juillet 1884, du 3 mai 1887 et du 30 octobre 1888 dans José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 101, 104, 363, 574.

44. *Drei Lieder*, op. 3

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

44.1. n°1 *Das Bächlein* (J. W. von Goethe)

1-16	17-40	41-55	55-71	71-88
Intro.	A	B	A'	Concl. (Intro.)
SOL	SOL-FA# > RE	RE > SOL	SOL	

44.2. n°2 *Frühlingsregen* (Ludwig August Frankl)

1-16	17-33	34-42	43-54	55-66	67-75	76-85
a_1	a_1'	b	b'	a_2	b''	a_3
LA _b -DO	LA _b -DO	fa-DO	fa-LA _b -DO	LA _b -MI _b	mi _b > LA _b	

44.3. n°3 *Sonntag* (Joseph von Eichendorff)

1-6	7-12	13-16	17-18	19-28	29-40
A			B		
a	a'	a''	trans.	b_1	$b_2, (a)$
DO		SOL			DO

45. *Wiegenlied*, op. 4 (Wilhelm Raabe)

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz grave)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ib).

Observations :

La version de l'œuvre que nous avons retenue est celle de l'éditeur Steyl und Thomas, publiée en *ré* bémol majeur. Cependant, dans son édition critique, João Paulo Santos affirme que le manuscrit est écrit en *ré* majeur. Cf. José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em*

alemão (voz aguda), éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018, p. iii (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia) ou José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz grave)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018, p. iii (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ib).

1-2	3-17	18-21	22-36	37-38	39-54	55-65	66-69
Intro.	A				B	A	Concl.
	a	trans.	a'	trans.	b	a''	
RE ^b					r ^é b	RE ^b	

46. *Herbst* (Nikolas Lenau)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁷⁹ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁸⁰.

47. *Reiselied*

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁸¹ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁸².

48. *Sonata em ré maior*

José VIANNA DA MOTTA, *Sonata em ré maior*, éd. Jorge Moyano, Lisbonne, Musicoteca, 1997.

1^{er} mouvement

1	29	71	87	103	121	162	182	210	230	261	283	293	309	325	342	380
Exp.						Dev.				Réexp.					Coda	
A	pont (A)	B			pass. (A, B)	sec ₁	sec ₂	sec ₃	sec ₄	A	pont	B			pass. (A, B)	
		b ₁	b ₂	b ₃								b ₁	b ₂	b ₃		
RE		LA				MI ^b -LA ^b - sib...	si	MI ^b __	MI_	RE		RE				

⁵⁷⁹ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 230.

⁵⁸⁰ Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », op. cit., p. 71.

⁵⁸¹ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 230.

⁵⁸² Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », op. cit., p. 71.

2^e mouvement

1	9	17	24	40	53	57	65	73	80	97	110
Exp.						Réexp.					Coda
A		pont	B		retrans.	A		pont	B		
a_1	a_2	(a)	b_1	b_2		a_1'	a_2'	(a)	b_1	b_2	
SI b			FA			SI b			SI b		

3^e mouvement

1	17	57	81	93	105	120	142	158	176	200
Exp.				Dev.			Réexp.			Coda
A	pont (A)	B	codetta (B)	sec ₁	sec ₂	sec ₃	A	pont (A)	B	
RE		LA	si	DO#	SOL	RE		RE		

49. Capriccio, op. 6

José VIANNA DA MOTTA, *Capriccio, op. 6*, Leipzig, E. W. Fritsch, 1890.

1	5	20	45	57	81	82	90	98	130	146	162	176	192		
A								B							
Intro. <i>i</i>	a, a'	b (a)	a''	fug.	trans.	a'''	$a^{4'}$	b' (a)	c	:	c' imit.	trans. (c)	c'	:	trans. (i')
(mi)	SOL	RE	LA-fa#			(mi)SOL	__la	SOL	sol	:	do-MI b	SOL b -La-mi_	sol	:	do

202	217	242	254	278	279	287	295	324
A'								
(a)', a'	b (a)	a''	fug.	trans.	a'''	$a^{4'}$	b' (a)	Concl. (a)
MI-SOL	RE	LA-fa#			(mi)SOL	__la	SOL	

50. Suite, op. 6

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁸³ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁸⁴. En note de bas de page, João de Freitas Branco indique que cette information provient de « *Horas d'Arte, Palestras sobre Música*, 1.º série, Lisboa 1913 » d'Alfredo Pinto Sacavém mais qu'il s'agit probablement de l'opus 7.

⁵⁸³ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 220.

⁵⁸⁴ Teresa CASCUDO, « *Obra musical de José Vianna da Motta* », op. cit., p. 71.

51. Erinnerungen, op. 7

José VIANNA DA MOTTA, *Erinnerungen (Souvenir)*, op. 7, Berlin, Bote & Bock, s.d.

51.1. n°1 Danksagung (Remerciement)

1-16	16-38	39-60	61-67
A	B	A' (+ B')	Concl.
LA _b			

51.2. n°2 Pastorale

1-14	14-22	22-27	28-43	43-49	49-60	61-74	74-82	82-87	87-95	95-101
A			B			A			Concl.	
a ₁	a ₂	a ₃	b	t	b'	a ₁	a ₂	a ₃	(b'')	(a ₂)'
DO			FA	LA	FA	DO				

51.3. n°3 Geburtstag (Le jour de la naissance)

1-4	5-12	13-23	24-33	33-44	45-49	50-58	59-66	67-74	75-79	Da Capo
Intro.	A					B				A
(t)	a ₁	a ₂	b	a ₂ '	b'	c ₁	c ₂	c ₁ '	t'	
FA			DO	FA		SI _b > RE	RE	MI _b -SI _b	SI _b > FA	

51.4. n°4 Gekränkt (Offense)

1-14	15-24	25-27	28-38	39-44	45-55
A		T	A		Concl.
a ₁	a ₂	t	a ₁	a ₃	a ₂ '
la	DO		la		LA

51.5. n°5 Scherzo

1-16	17-23	24-35	36-40	41-57	58-61	62-81	82-106	107-124	125-159	Da Capo
A						Concl.	B			A
a ₁	a ₂	a ₃	t (a ₂)	a ₁ '	a ₂ '	(a ₂ , a ₁)	b	b'	b''	
RE		FA	(fa)	RE		SOL	DO(-ré)	SOL > RE		

51.6. n°6 Walzer – Humoreske (Valse – Humoresque)

1-8	9-16	17-24	25-33	34-45	46-48
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>a'</i>	<i>b''</i>	Concl.
<i>SIb</i>	<i>FA > DO</i>	<i>FA-LAb-do</i>	<i>sib</i>	<i>SIb</i>	

52. Ein Dorffest

José VIANNA DA MOTTA, *Ein Dorffest para piano a 4 mãos*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2020.

52.1. n°1 Einleitung (Festzug)

1	9	21	37	45	53	61	67	75	81	91	99	105	109	115	119
A (présentation)					B					A'					
th. <i>a</i>	<i>a</i>	th. <i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>a'</i>	trans. (<i>b'</i>)	<i>a</i>	<i>a</i>	trans.	<i>b</i> (<i>a</i>)	trans.	Concl. (<i>a</i>)
<i>FA</i>				<i>LA</i>	<i>_DO#</i>	(<i>LA</i>)	<i>_RE</i>	(<i>SOL</i>)	<i>_DO</i>			(<i>MI</i>)	<i>DO</i>		<i>__FA</i>

52.2. n°2 Tanz

1	8	16	24	32	42	50	59	71	74	82	90	94	104
Intro. (th. <i>c</i>)	th. <i>c</i> ₁	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ₂ x2	trans. (<i>t</i>) (<i>c</i>) <i>a</i>	<i>c</i> ₂ ' x2	pass. (<i>c</i> ₂ '' x2)	trans.	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ₁ /2 (<i>c</i> ₂ ')	<i>c</i> ₂ x2	Concl. (<i>t</i>) (<i>c</i>) <i>a</i>
<i>FA</i>			<i>_DO</i>		<i>__SIb</i>	<i>SIb</i>	<i>ré (mi-LA_FA)</i>	<i>FA</i>					

52.3. n°3 Sonnenuntergang

1-19	19-27	27-28	29-37	37-45	45-46	47-60	61-69	69-70	71-79	79-80	81-93
Intro.	A					B	A				
(<i>b</i>)	th. <i>b</i>	trans. (<i>b</i>)	<i>b</i>	<i>b</i>	trans. (<i>d</i>)	<i>d</i> (<i>b</i>)	<i>b</i> (<i>d</i>)	trans. (<i>b</i>)	<i>b</i>	trans.	pass. concl. <i>b</i> (<i>a</i>)
<i>Ré</i>	<i>RE</i>			<i>LA</i>		<i>DO#-SIb-RE</i>					

52.4. n°4 Intermezzo

1-6	7-13	14-19	20-31	32-39	40-45	46-53	54-61	62-64
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a'</i> x4	<i>a</i>	<i>a</i>	pass. (<i>a</i>)	<i>b</i>	Concl.
<i>RE</i>	<i>LA</i>	<i>RE</i>	<i>FA#-MI_b-DO_FA</i>			<i>LA-DO</i>		<i>___FA</i>

52.5. n°5 Schlussreigen

1	19	35	51	64	71	81	94	102	112	125	134	137	155	169	171	181	194
th. <i>e</i>	<i>e</i>	th. <i>f + e'</i> x2	<i>e</i>	pass. (<i>e</i>)	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>f + e'</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>f + e'</i>	pass.	<i>e</i>	<i>e</i>	pass.	<i>e</i>	<i>e</i>	Concl. <i>f, a</i>
<i>FA</i>	<i>DO-RE</i>		<i>MI-RE</i>	<i>_SI_b</i>			<i>_DO</i>			<i>_FA</i>							

53. Frage und Antwort (piano et voix)

José VIANNA DA MOTTA, *Frage und Antwort für Solostimme und dreistimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1063, ca. 1885.

1-13	14-27	28-40	40-53	54-68	69-78	79-87
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>a'</i>	<i>d</i>	Concl. (<i>a</i>)
<i>FA</i>	<i>___LA</i>	<i>___La</i>	<i>___FA</i>	<i>Fa</i>	<i>FA</i>	

54. Valsa, s/op.

José VIANNA DA MOTTA, *Valsa Composta para Piano [...] em Berlim aos 14 de maio de 1886. escrita para um concurso de um armazem de musicas em Lisboa*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1053, 1886.

1-9	10-18	19-26	27-39	40-47	48-55	56-63	64-71	72-80	81-88	89-95
<i>A</i>		<i>B</i>						<i>A</i>		Concl.
<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>b₁</i>	<i>b₂</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>d</i>	<i>d'</i>	<i>a₁'</i>	<i>a₂'</i>	(<i>a₂</i>)
<i>FA > DO</i>	<i>LA_b > FA</i>	<i>DO</i>		<i>LA_b</i>		<i>fa</i>	<i>DO</i>	<i>FA > DO</i>	<i>LA_b > FA</i>	

55. Concerto para piano e orquestra em Lá maior (piano et orchestre)

José VIANNA DA MOTTA, *Concerto para Piano e Orquestra em lá maior*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

1^{er} mouvement

1	43	78	102	126	155	175	188	212	237	261
Exp.				Dev.			Réexp.			Coda
A	pont	B	Codetta	sec ₁ (A)	sec ₂ (A)	retrans. (B)	A	pont	B	(A, B)
LA		sol [#] -MI		sol			LA		do [#] -LA	

2^e mouvement

1	9	17	25	36	40	48	52	62	71
Thème					Var ₁				
a ₁	a ₁	a ₂	a ₁	b	a ₁	a ₁	a ₂	a ₁	b
la		SI _b -la		LA	la		SI _b -la		LA

75	90	99	103	120	130	142	149	157	165	173	183	191	
Var ₂			Var ₃				Var ₄						
a ₁ x2	a ₂	b	a ₃	:	(a)	a ₃ '	b	Intro. (a)	a ₁	a ₁	a ₂	a ₁	pont.
ré		RE	___LA		SOL-RE _b	RE	si_fa [#]	fa [#]			RE-si_fa [#]	__SI-FA [#]	

210	218	226	234	245	250	262	294
Var ₅					Coda		
a ₁	a ₁	a ₂	a ₁	b	trans.	c/a' x2	Concl. (a)
LA		___RE	LA	La	LA		

56. Scherzo

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans les journaux intimes de José Vianna da Motta⁵⁸⁵ et dans le programme de son concert du 23 janvier 1890⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ Cf. entrée du 3 juillet 1887, du 5 juillet 1887, du 6 juillet, du 7 juillet, du 19 juillet 1887, du 22 juillet 1887 et du 31 août 1887, José VIANNA DA MOTTA, *Diários (1883-1893)*, op. cit., p. 435, 435, 435, 436, 438, 439, 449.

⁵⁸⁶ Cf. José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas e crítica, 1884-1899 », op. cit..

57. *Fünf Lieder, op. 5*

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

57.1. n°1 *Gefunden* (J. W. von Goethe)

1-4	4-9	10-14	14-18	19-22
A		A		B
a_1	a_2	a_1'	a_2'	$b, (a)$
MI	(sol#-SI-MI)	(do#-MI)	MI	

57.2. n°2 *Entschluss* (Ludwig Uhland)

1-11	12-21	22-30	31-38	39-42	43-51	52-58	59-63
a	a'	a''	b	trans.	a'''	$c, (a)$	Concl. (a)
RE > FA#	RE > FA#	ré		RE	> DO#	...Sol-RE	

57.3. n°3 *Gute Nacht* (Adele Schaeffer)

1-8	9-11	12-18	18-20	20-22	23-30	31-33	34-40	41-49
A		B			A		B	
a_1	a_2	b	a_2'	(a_1)	a_1	a_2	b	(a_1, a_2, a_1)
SOL b								

57.4. n°4 *Tanzlied* (Wilhelm Müller)

1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-36	37-40	41-48
A						B				Concl.
a_1	a_2	a_1	a_2	a_1	a_2	a_1	a_1	a_2	b	(b, a)
SI b				RE b		MI	fa#	La	sib	SI b
I	V	I	V	I	V					

57.5. n°5 Hier an der Bergeshalde (Theodor Storm)

1-9	9-17	17-25	25-33
A		A'	
a_1	a_2	a_1	a_2'
FA#	LA > FA#	LA > FA#	

58. Trio em si menor (piano, violon et violoncelle)

José VIANNA DA MOTTA, *Trio em si menor para Violino, Violoncelo e Piano*, éd. Bruno Belthoise, préf. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

1^{er} mouvement

1	23	33	66	86	96	104	123	132	136
Exp.			Dev.			Réexp.			
A	pont	B	sec ₁ (A)	sec ₂ (B)	retrans. (A)	A	pont	B'	Coda
si		SI	fa#-Do	do____la		si		mi	SI

2^e mouvement

1-9	10-26	27-35	36-52	53-62	63-71	72-79	80-87	88-93
A		B			A			Concl.
$a \times 2$	$(b, a') \times 2$	$c_1 \times 2$	$(c_2, c_1') \times 2$	pont (a)	$a \times 2$	b	a'	(c_1, a)
SOL-SI	la-FA-SOL	LA _b	SI-FA#-LA _b	SOL	__SI	la-FA	SOL	

3^e mouvement

1	19	37	48	57	65	73	78	94	118	134
A			B				A			
a	a	a'	pass.	$b_1 \times 2$	b_2	b_1'	a''	a'''	$a^{4'}$	Coda
RE				sol			SI _b		RE	

4^e mouvement

1	24	32	56	79	85	98	107	126	154	176	183
A					B				A		
a	pass. (a)	b	a'	pass. (a)	b'	c	d	trans. (a)	a	pass. (a)	Coda (a)
SI		si	MI			SOL	FA#-SOL	____SI			

59. *Quarteto em lá menor (piano, violon, alto et violoncelle)*

José VIANNA DA MOTTA, *Quarteto em lá menor para Violino, Viola, Violoncelo e Piano*, éd. Alexandre Delgado et José Lourenço, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2013.

1^{er} mouvement

1-21	22-36	37-58	59-87	88-100	101-128
Fug.				Coda	
Exp.	Div ₁ (suj. + suj. renv.)	Div ₂ (suj. dim. + suj.)	Div ₃ suj. + suj. renv.	suj. renv.	Concl.
la	DO	ré(-FA-MI ^b)	ré-La	LA	

(Œuvre inachevée)

60. *Vier Gedichte, op. 8 (op. 14)*

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

Observations :

Les versions des œuvres *Im Volkston, op. 8 n°1* et *In der Dämmerung, op. 8 n°4* que nous avons retenues sont celles de l'éditeur Steyl und Thomas, publiées sous le numéro d'opus 14, avec les numéros 1 et 2 respectivement. Cependant, dans son édition critique, João Paulo Santos affirme que les manuscrits présentent des différences. Cf. José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018, p. x (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia) ou José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz grave)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018, p. x (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ib). Les versions des manuscrits de ces deux œuvres sont publiées en appendice de cette édition.

60.1. n°1 *Im Volkston (Wilhelm Raabe)*

1-4	5-10	11-14	15-20	21-24	25-28	29-31
A		A'		A''		Concl.
a	a'	a	a'	a	a'	
LA ^b						

60.2. n°2 Über den Wolken (Wilhelm Raabe)

1-18	19-27	28-60	61-93
a_1	a_2	a_3	a_1'
$MI > sol\sharp$	$sol\sharp$	$\dots la > Si$	Mi

60.3. n°3 Die Jungfrau im Walde (Wilhelm Raabe)

1-11	12-21	22-40	41-52	53-65	65-77	78-87	87-90
Intro.	A		B	A		Concl.	
a_1	a_2	a_3	a_4	a_4'	a_4''	(a_1)	(a_2)
sol	SOL	$Mi-RE-SOL$	MIb	SOL	$Mi-RE-SOL$	(sol)	SOL

60.4. n°4 In der Dämmerung (Wilhelm Raabe)

1-18	19-36	37-48	49-54	55-58	59-69	70-80
a_1	a_2	a_1'	a_2'	a_3	b	(a)
RE	$FA\sharp-ré$	RE	$ré$	LAb	$\dots ré-REb$	$FA-RE$

61. Mozart – Cadences pour les 1^{er} et 3^e mouvements du Concerto en ré mineur K. 466

(Cadence de concerto)

62. Dramatische Fantasie (piano et orchestre)

José VIANNA DA MOTTA, *Dramatische Fantasie*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1027, 1893.

1	27	37	50	54	68	85	93	112	131	144	160	206
<i>A (Allegro moderato)</i>												
a_1	a_2	a_1'	a_2'	trans. (a_1)	a_1	trans. (a_1)	b_1	b_2	c	c'	trans. (c, a_1, b_1), (d)	Cadenza
SIb	(sol)	SIb	($mi\flat$)	SIb		sol	$ré$				($FA\sharp$)	$_FA$

215	252	268	301	333	352	361
<i>B (Andante)</i>						
<i>d</i> x2	<i>e</i>	<i>d</i> <i>e</i>	pass. (<i>d, e</i>)	<i>Cadenza</i>	<i>d</i>	trans.
<i>FA (fa)</i>						

381	412	429	452	474	487	491	497	514	526	545	563
<i>A' (Animato)</i>											
<i>b₁ + d</i>	<i>b₂</i>	<i>c</i>	trans. (<i>b₁, d</i>)	<i>a₁'</i>	<i>a₂'</i>	trans. (<i>a₁'</i>)	<i>a₁</i>	trans. (<i>a₁</i>)	<i>b₂</i>	<i>d</i>	<i>Coda</i> (<i>d, a₁</i>), <i>a₁</i> , <i>d'</i>
<i>ré</i>	<i>do#</i>	<i>_FA#</i>	<i>SI_b</i>	<i>FA</i>	<i>SI_b</i>	<i>SOL_b</i>	<i>MI_b</i>	<i>DO-FA</i>	<i>SI_b</i>		

63. *Cinco Rapsódias Portuguesas*

José VIANNA DA MOTTA, *Cinco Rapsódias Portuguesas para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2015.

63.1. 1^a *Rapsódia Portuguesa*

1-	38-	71-	79-	95-	120-	135-	149-	166-	173-	185-	206-	226-	251-	282-	330-	358-	396-	429-
<i>A</i>				<i>B</i>										<i>C</i>				
<i>a</i> x2	<i>a'</i> x2	<i>a''</i>	<i>t₁</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b'</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>t₂</i>	<i>b''</i>	<i>c''</i>	<i>t₃ (e)</i>	<i>e</i> x3	<i>e'</i>	(<i>a</i>)	<i>a</i>	(<i>e</i>)
<i>SOL</i>				<i>la</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>mi</i>	<i>FA</i>	<i>la</i>	(<i>LA</i>)	<i>LA</i>		<i>SOL</i>	<i>sol-si_b-RE_b-si</i>	<i>FA#</i>	<i>SOL</i>		

63.2. 2^a *Rapsódia Portuguesa*

1-	27-	47-	65-	78-	101-	120-	148-	166-	186-	209-	235-	255-	
<i>A</i>					<i>B</i>			<i>A</i>					Concl.
(<i>a</i>)	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	(<i>a, b</i>)	<i>b</i>	<i>b'</i>	(<i>a</i>)	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂ x2</i>	<i>b''</i> <i>a₂ x2</i>	(<i>a</i>)	
<i>(MI)-LA</i>					<i>FA#</i>	<i>MI</i>	<i>LA</i>			<i>FA</i>	<i>(la) LA</i>		

63.3. 3ª Rapsódia Portuguesa

1-	66-	88-	153-	201-	240-	278-	305-	337-	350-
A		B		A'			C		Concl. (A'')
$a \times 2$	$a/2$	b	b'	$(a/2)'$	a'	(b, c, a, b, c)	$c \times 2$	(a, c)	(a, b, c)
RE-LA-RE-SOL	RE	___SI \flat	SOL-SI \flat	RE	SI \flat	RE	MI \flat	RE	

63.4. 4ª Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde

1-	18-	42-	50-	58-	79-	88-	103-	111-	127-	147-
A			B			A'			Concl.	
a	$b \times 3$	a'	a	$(a + b)$	a	(b)	b'	(b)	a, a'	$(b + a)$
(MI \flat)	LA $\flat > MI\flat$	MI \flat	SI \flat -do	LA \flat	MI \flat	LA \flat		MI LA \flat	___LA \flat	

63.5. 5ª Rapsódia Portuguesa, São João

1-	22-	47-	76-	108-	138-	157-	175-	187-	196-	225-	299-
A				B					C	Concl.	
(a)	a	$b \times 2$	$(a), a$	b'	c	(c)	c	b	(a)	$(d + e) \times 4,5$	(a, d, b)
(DO)	FA	SI \flat	RE-FA	ré	la-SOL-LA	ré	RE	FA \sharp -MI \flat -DO	FA		

64. Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin (op. 9)

José VIANNA DA MOTTA, *Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

64.1. a) Meeresidylle

1-	13-	21-	25-	29-	38-	46-	54-	61-	65-	73-	79-	83-
a_1	a_1', a_2	a_2'	a_2'	a_2'	a_1'	a_1	a_1'	a_2'	a_2'	a_1'	t	a_1'
LA	LA-DO \sharp	FA	LA-do \sharp	MI	LA	si-do \sharp	FA	LA				

64.2. b) Im Spiel der Wellen

1-	19-	33-	56-	72-	86-	88-	106-	120-	143-	159-	170-	
A				B		A					B'	Concl.
a	b	c	(a)	d	t	a	b'	c'	(a)	d', (a)	(a, c)	
LA	LAb-MI		do#	LA	RE	RE _b -LA	fa#	LA				

65. Bach – Zwei Menuette

José VIANNA DA MOTTA, *Zwei Menuette von Johann Sebastian Bach bearbeitet von José Vianna da Motta*, Leipzig, L. Dieckmann, 1893.

1-16	17-48	49-64	65-80	80-83	84-122
Menuet I		Menuet II			Coda
a ₁ x2	a ₂ x2	b ₁ x2	b ₂ x2	pont	a ₁ ', a ₂ ' (b ₁)
SOL		sol			SOL

66. Serenata, op. 8

José VIANNA DA MOTTA, *Senenata, op. 8*, Lisbonne, Sasseti & C.a, [1893].

1-	21-	39-	54-	72-	76-	96-	114-	136-	140-	158-	176-	187-	200-
A				B				A'				Concl.	
a ₁	a ₂	a ₁ '	a ₂ '	trans.	b ₁	b ₂	b ₁ '	trans.	a ₁ ''	a ₂ ''	a ₁ '''	a ₂ '''	(b ₁ , a ₂ , ...)
LA	MI	LA	RE-fa#		RE	> MI		LA	MI	FA	LA		

67. Valsa-Fantasia

José VIANNA DA MOTTA, *Valsa-Fantasia para Piano por José Vianna da Motta*, Vila Viçosa, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, AM G-104(o), [1893].

1	13	24	51	70	93	119	134	149	183	195	204	234	253	275	287
A				B				A'							
Intro. i (a)	a ₁	a ₂	b	a ₂ '	c	c'	(c''/2) x3	pass. b'	trans. i	a ₁	a ₂	b	a ₂ '	b'	Concl.
MI	_SI	MI-SI _b	MI	RE _b	_LA	_ré_LA	MI	_SI	MI-SI _b	MI					

68. *Duas romanzas*

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Coleção Música Portuguesa »).

68.1. n°1 *Quando Cadran le Foglie* (L. Stecchetti)

1-7	8-23	24-44	45-52
Intro.	a	a'	a''
ré		Sib/RE	

68.2. n°2 *Aprile* (R. Pagliara)

1-2	3-11	11-23	reprise (3-11)	(12)-32	33-36
Intro.	a_1	a_2	a_1	a_2'	Concl.
RE \flat	SOL \flat -la \flat	Sib-RE \flat	Sol \flat -la \flat	SI \flat -mi \flat > RE \flat	

69. *Drei Gedichte, op. 10*

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

69.1. n°1 *Abschied* (Peter Cornelius)

1-11	12-19	20-21	22-33	34-47	48-58	59-70	71-84	85-91
a_1	a_2	trans.	a_3	a_4 (a_1)	a_4' (a_1)	a_5	a_5'	Concl.
LA \flat	Mi \flat > FA	...LA \flat	LA \flat					

69.2. n°2 *Guter Rath* (Peter Cornelius)

1-2	3-9	10-16	17-20	21-26	26-28
Intro.	a_1	a_1'	b	(a, b)	Concl. (a)
DO	ré-SOL	(RE)	SOL	(MI \flat -SOL \flat -SI) > DO	

69.3. n°3 Erüllung (Peter Cornelius)

1-19	20-27	28-44	44-58
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	(<i>a</i>)
<i>MI(-SI-do#-FA#)</i>	<i>si(-RE-MI)</i>	<i>MI(-SI-SOL-SOL#,cycle 5^{tes})</i>	<i>MI</i>

70. Cenas Portuguezas, op. 9

José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas, op. 9*, Porto, Eduardo da Fonseca, [1904].

70.1. n°1 Cantiga d'amor

1	19	35	51	59	68	73	82	87	95	100	105	112	120	135	151	167	175	
<i>A</i>				<i>B</i>								<i>A'</i>						
<i>a₁ x2</i>	<i>a₂, a₂'</i>	<i>a₃, a₃'</i>	trans. <i>t</i>	<i>b₁</i>	<i>b₂</i>	<i>b₁'</i>	<i>b₂'</i>	<i>b₁''</i>	<i>b₁'''</i>	<i>b₂'</i>	<i>p'</i>	trans. <i>(b₁)</i>	<i>a₁ x2</i>	<i>a₂, a₂'</i>	<i>a₃, a₃'</i>	<i>t</i>	Concl. <i>(b₁, b₂)</i>	
<i>SOL</i>				<i>sol</i>	<i>SIb</i>	<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>la-sol</i>	<i>do</i>	<i>SOL</i>								

70.2. n°2 Chula

1-	6-	14-	33-	41-	60-	69-	81-	90-	99-	107-	126-	134-	153-
<i>A</i>					<i>B</i>				<i>A</i>				
Intro.	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>a₁'</i>	<i>a₂'</i>	<i>b</i>	trans. <i>(b)</i>	<i>b'</i>	trans. <i>(b)</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>a₁'</i>	<i>a₂'</i>	Concl. <i>(b)</i>
<i>RE</i>					<i>SOL</i>				<i>RE</i>				

70.3. n°3 Valsa caprichosa

1-17	18-33	34-60	61-76	76-91	92-118	119-134	135-155	155-161
<i>a₁ x2</i>	<i>a₂</i>	<i>a₃</i>	<i>a₁'</i>	<i>a₂'</i>	<i>a₃'</i>	<i>a₁''</i>	<i>a₃''</i>	Concl.
<i>DO</i>	<i>mi > SOL</i>		<i>DO</i>	<i>fa > LA_b</i>		<i>DO</i>		

71. Sonata (violon et piano à quatre mains)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁸⁷ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁸⁸.

72. Prelúdio sobre o estudo de Henselt « Si oiseau j'étais »

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁸⁹ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁹⁰.

73. Romanza (piano et flûte ; piano et violon)

73.1. Version pour piano et flûte

José VIANNA DA MOTTA, *Romance para Flauta e Piano*, éd. António Ferreira et José Lourenço, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2009.

1	9	17	25	37	51	59	75	93	102	109
Intro. <i>a/i</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a''</i>	pass. (<i>a</i>)	<i>a</i>	pass. (<i>a</i>)	« récit. » (<i>a</i>)	pass. <i>a'''</i>	« Cadence »	Concl. <i>a/i</i>
<i>MI_b</i>	<i>__Do</i>			<i>__MI_b</i>						

73.2. Version pour piano et violon

José VIANNA DA MOTTA, *Romance para Violino e Piano*, éd. António Ferreira et José Lourenço, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2008.

1	9	17	25	37	51	59	75	93	102	108
Intro. <i>a/i</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a''</i>	pass. (<i>a</i>)	<i>a</i>	pass. (<i>a</i>)	« récit. » (<i>a</i>)	pass. <i>a'''</i>	« Cadence »	Concl. <i>a/i</i>
<i>RE</i>	<i>__Si</i>			<i>__RE</i>						

⁵⁸⁷ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁸⁸ Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁸⁹ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁹⁰ Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 71.

74. *Canções portuguesas, op. 10*

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Colecção Música Portuguesa »).

74.1. n°1 *Pastoral (Poésie populaire)*

1-9	10-18	18-30	30-34	35-43	43-55	56-64
Intro. <i>i</i>	a_1	a_2	trans. <i>i</i>	a_1'	a_2'	Concl.
<i>Mi</i> ^b	<i>MI</i> ^b					

74.2. n°2 *Amores, amores (João de Deus)*

1-7	7-29	30-41	42-59	60-68	69-75
Intro <i>a</i>	a_1	a_2	a_1', a_2'	a_3	Concl. <i>a</i>
<i>DO</i>	<i>mi</i>	<i>DO</i>			

74.3. n°3 *A Estrela (Almeida Garrett)*

1-4	5-15	16-20	21-33
Intro. <i>i</i>	a_1	trans. <i>i</i>	a_2
<i>FA</i>	<i>(ré)-FA</i>		<i>(RE^b)-FA</i>

74.4. n°4 *Olhos Negros (Almedia Garrett)*

1-2	2-12	12-13	13-23	23-24	24-34	34-37
Intro. <i>a</i>	a_1	trans. a'	a_1'	trans. a''	a_1''	Concl. <i>(a)</i>
<i>ré</i>					<i>RE</i>	

74.5. nº5 *Lavadeira e Caçador* (João de Deus)

1-3	3-13	14-17	17-37	38-40	41-59
Intro. a	a_1	trans.	a_2	trans. (a)	a_2' (a_1, a_2', a_1)
FA			DO	SI ^b	FA

75. *Vito, op. 11*

José VIANNA DA MOTTA, *Vito, op. 11*, Lisbonne, Sassetti & C.a, [1900].

1-	7-	23-	39-	55-	71-	87-	95-	109-	123-	137-	151-	165-	173-	181-	187-
A							B								
Intro:	a_1, b	a_2, b	a_3, b'	a_4, b'	a_5, b''	trans.	c_1, b'''	c_2, b''''	$c_3, b^{5'}$	$c_4, b^{6'}$	$c_2', b^{7'}$	trans. (c, a, c)	a_1' c_2'	$b^{8'}$	Concl.
RE											(si)	RE			

76. *Sonata em si bemol maior* (piano et violon)

(Œuvre non trouvée)

On ne connaît l'existence que de la partie de violon⁵⁹¹.

77. *Fado* (João de Deus)

José VIANNA DA MOTTA, *Fado*, éd. João Borges de Azevedo, s.l., Edição Particular, 2007.

1-8	9-17	18-24	25-33	Da Capo	
A		B		A	
a_1	a_2	a_1'	a_2'	a_1	a_2
SOL					

78. *Vira*

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans les programmes de concert de Vianna da Motta des 30 août 1894, 12 novembre 1894, 17 novembre 1894, 37 mars 1896, 4 février 1899 et 1^{er} mai 1939⁵⁹². Cependant, il est probable que cette œuvre n'ait jamais existé et qu'il s'agisse du *Vito, op. 11* (75.).

⁵⁹¹ Cf. Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹² Cf. José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas e crítica, 1884-1899 », *op. cit.* ; José VIANNA DA MOTTA, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1932-[1945] », *op. cit.*.

79. *Canção perdida* (Guerra Junqueiro)

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Coleção Música Portuguesa »).

1-4	5-16	17-20	21-32	33-36	37-48	48-51	52-73
Intro. <i>a</i>	<i>a</i> ₁	trans. (<i>a</i>)	<i>a</i> ' ₁	trans. (<i>a</i> ')	<i>a</i> ' ₁ ''	trans. (<i>a</i> '')	<i>b</i>
<i>fa</i> #						<i>Fa</i> #	(<i>SIb</i>)- <i>Fa</i> #

80. *Ländlicher Reigen* (Peter Cornelius)

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

1-3	4-21	21-24	25-42	42-45	46-63	63-67
Intro.	<i>A</i>		<i>A</i>		<i>A</i> '	
<i>i</i>	<i>a</i>	trans. <i>i</i>	<i>a</i>	trans. <i>i</i>	<i>a</i> '	Concl. <i>i</i> '
<i>SOL</i>						

81. *[Drei Gedichte], op. 13*

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

Observations :

Vianna da Motta ne semble pas avoir attribué de titre à son opus 13. Pour l'identifier, nous le présentons sous le titre *[Drei Gedichte], op. 13* utilisé par Teresa Cascudo⁵⁹³.

⁵⁹³ Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », *op. cit.*, p. 70.

81.1. n°1 *Danke* (Peter Cornelius)

1-28	28-31	32-59	59-62	63-91	91-96
a	trans. (t)	a'	trans. (t)	a''	Concl. (t, a)
<i>DO</i>					

81.2. n°2 *Umflort, gehüllt in Trauern* (Peter Cornelius)

1-18	19-27	27-30	31-42	42-44	44-52	53-58
a_1	a_2	trans. (a_1)	a_3	trans. (a_1)	a_4	Concl. (a_1)
<i>mi</i>	(<i>DO</i>)	> <i>MI</i>	<i>Mi</i>	> <i>Do</i>	> <i>Mi</i>	

81.3. n°3 *Lass'mich deine Augen fragen* (Peter Cornelius)

1-8	9-18	19-28	28-41	42-47
a_1	a_2	a_3 (a_1, a_2)	a_4	Concl.
<i>Fa</i>	(<i>RE</i> ^b)	(<i>MI</i>)> <i>Fa</i>	<i>SOL</i> ^b / <i>mi</i> ^b > <i>DO</i>	

82. [*Vier Lieder*], op. 15

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

Observations :

Vianna da Motta ne semble pas avoir attribué de titre à son opus 15. Pour l'identifier, nous le présentons sous le titre [*Vier Lieder*], op. 15 utilisé par Teresa Cascudo⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Teresa CASCUDO, « Obra musical de José Vianna da Motta », op. cit., p. 70.

82.1. n°1 *Johannistag* (Wilhelm Raabe)

1-9	9-17	18-21	22-29	30-37	37-45	46-49	50-57	58-68
Intro. <i>i</i>	a_1	trans. (a_1)	a_2	trans. (i')	a_1	trans. (a_1)	a_2'	a_3
<i>SOL</i>			$RE > SOL$				$RE > SOL$	

82.2. n°2 *Das Lied vom Falkensteiner* (Wilhelm Raabe)

1-10	11-21	21-30	30-39
a	a'	b	Concl. (b, a)
(<i>RE</i>)	<i>MI</i> _{<i>b</i>}	<i>SI</i>	(> <i>RE</i>)

82.3. n°3 *Ein Brieflein* (Wilhelm Raabe)

1-10	11-23	23-31
a_1	a_2	a_3
<i>ré</i>	<i>RE</i>	

82.4. n°4 *Monikas Traum* (Wilhelm Raabe)

1-9	10-18	18-22	22-29	29-33	34-43	43-47	47-51
<i>A</i>		<i>B</i>			<i>A</i>		
a_1	a_2	b_1	b_2	trans.	a_1'	a_2'	Concl.
RE _{<i>b</i>}		> <i>si</i> _{<i>b</i>}			RE _{<i>b</i>}		

83. *Sai a passeio* (Olavo Bilac)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁹⁵ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 229.

⁵⁹⁶ Teresa CASCUDO, « *Obra musical de José Vianna da Motta* », op. cit., p. 71.

84. *Longe de ti* (Olavo Bilac)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁹⁷ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁵⁹⁸.

85. *Estudantina* (Gonçalves Crespo)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de João de Freitas Branco⁵⁹⁹ et reprise dans celui de Teresa Cascudo⁶⁰⁰.

86. *A Sesta* (Gonçalves Crespo)

(Œuvre non trouvée)

On ne connaît l'existence que de la partie de chant⁶⁰¹.

87. *Os cinco sentidos* (Almeida Garrett)

(Œuvre non trouvée)

Cette œuvre est référencée dans le catalogue de Teresa Cascudo⁶⁰². Elle a été interprétée le 4 février 1899 par B. Nepomusky⁶⁰³. On suppose que Vianna da Motta a joué l'accompagnement au piano et qu'il ne s'agit donc pas d'une pièce pour voix seule.

88. Alkan – *Huit Prières*, op. 64

(Transcription)

89. Alkan – *Benedictus*, op. 54 (deux pianos)

(Transcription)

⁵⁹⁷ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 230.

⁵⁹⁸ Teresa CASCUDO, « *Obra musical de José Vianna da Motta* », op. cit., p. 71.

⁵⁹⁹ João de FREITAS BRANCO, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, op. cit., p. 230.

⁶⁰⁰ Teresa CASCUDO, « *Obra musical de José Vianna da Motta* », op. cit., p. 71.

⁶⁰¹ Cf. José VIANNA DA MOTTA, *A Sesta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1198, [1897].

⁶⁰² Teresa CASCUDO, « *Obra musical de José Vianna da Motta* », op. cit., p. 71.

⁶⁰³ Cf. José VIANNA DA MOTTA, « *Esp. V.M. Programas e crítica, 1884-1899* », op. cit..

90. *Cenas Portuguesas, op. 15*

90.1. nº1 *Dança de roda*

José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Dança de Róda*, Lisbonne, Sasseti & C.a, [1900], Cotage 1043.

1-16	16-24	24-31	32-46	46-54	55-61	62-76	77-89	89-113	113-137
A							B...		
a_1	a_2	b	$(a_1), a_1'$	a_2'	b'	trans. $(a_1), (c)$	c_1, c_2, c_3	$c_1' \times 2,$ $c_2', c_3',$ c_2'', c_3''	$c_1'' \times 2,$ $c_2''', c_3''',$ $c_2^{4'}, c_3^{4'}$
LA	>MI		FA#-RE-LA				RE...		

137-145	145-161	161-167	168-184	184-192	192-200	200-214	214-222	223-230	230-258
...B			A'						
$(c_1 \times 2)$	$c_4 \times 4$ (c_2)	trans. (c_4, c_1)	a_1''	a_2''	b	$(a_1), a_1'''$	a_2'''	b''	Concl. (a_1, c_4)
...RE				LA		FA#-FA-LA			

90.2. nº2 *Adeus, minha terra*

José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Adeus ! Minha Terra ! Barcarola*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900], Cotage 1105.

1-8	8-16	16-23	23-30	30-38	38-46	46-53	53-55	55-69	69-79
A				A'				Concl.	
a_1	a_1'	a_2	trans. (a_2)	a_1''	a_1'''	a_2'	trans. (a_2)	$a_1^{4'}$	$(a_1), (a_2)$
LA _b		fa	DO	LA _b		RE _b > LA _b			

90.3. nº3 *Chula do Douro*

José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Chula do Douro*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900], Cotage 1106.

1-	29-	49-	65-	80-	96-	104-	112-	116-	138-	166-	188-	
A				B				A'				
a	b	c	c'	d	$d' / 2$	e, e'	trans.	f, f'	a'	b'	c''	
SOL										(Mi-Mi _b -RE)		SOL

91. Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16

José VIANNA DA MOTTA, *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2015.

1-20	21-45	46-79	80-111	112-135	136-170	171-174	175-189
<i>a</i>	<i>a'</i> (var ₁)	<i>a''</i> (var ₂)	<i>a'''</i> (var ₃)	<i>a''''</i> (var ₄)	(<i>a</i>)	trans. (<i>b</i>)	<i>b</i>
<i>fa</i> ♯			<i>FA</i> ♯	<i>fa</i> ♯		<i>FA</i> ♯	

92. Barcarola, op. 17

José VIANNA DA MOTTA, *Barcarola n° 2*, éd. Jorge Moyano, Lisbonne, Musicoteca, 1997.

1-	13-	22-	26-	30-	37-	41-	54-	62-	74-	81-	101-	109-	118-	122-	126-	132-	137-
<i>A</i>						<i>B</i>					<i>A'</i>					Concl.	
<i>a</i> ₁	<i>a</i> ' ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ' ₂	<i>a</i> '' ₁	trans. <i>t</i>	<i>b</i> ₁	<i>b</i> ₂	<i>b</i> ' ₁	<i>b</i> ' ₂	trans. (<i>b</i> ₂ , <i>t</i> , <i>a</i> ₁)	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ' ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ' ₂	<i>a</i> '' ₁	trans. (<i>a</i> ₁ , <i>t</i>)	<i>c</i>
<i>SI</i> _b						<i>do</i> ♯ > <i>FA</i> ♯		<i>do</i> ♯ > <i>FA</i> ♯			<i>SI</i> _b					<i>sib-SI</i> _b	

93. Alkan – Neuf Préludes, op. 66 (piano à 4 mains)

(Transcription)

94. Cenas Portuguesas, op. 18

José VIANNA DA MOTTA, *Scenas Portuguezas : Três Improvisos sobre motivos populares portuguezes, op. 18*, Lisbonne, Sasseti & C.a, [1908].

94.1. n°1

1-28	28-57	57-67	67-101	101-120
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>pont</i>	<i>a'</i>	Concl. (<i>b</i> , <i>a</i>)
<i>MI</i> _b - <i>SOL</i> - <i>MI</i> _b > <i>LA</i> _b			<i>MI</i> _b - <i>SOL</i> (-mi)- <i>SI</i> (-si) > <i>MI</i> _b	

94.2. n°2

1-39	40-74	75-107	107-136	136-154
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	(<i>a, b</i>)	Concl.
<i>MI</i>	<i>LA-RE-LA-ré-FA-LA</i>	<i>do#-SI-MI</i>		

94.3. n°3

1-4	5-37	37-61	61-96	96-113	113-122
Intro.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i> (<i>b</i>)	<i>b'</i>	Concl. (<i>a, b</i>)
<i>SOL</i>		<i>RE > SI-MI</i>	<i>SOL</i>	<i>> LA^b</i>	<i>> SOL</i>

95. *A luz* (João de Deus)

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Coleção Música Portuguesa »).

1-15	16-27	28-42	43-48	48-70
<i>a₁</i>	<i>a₁'</i>	<i>a₂</i>	trans.	<i>a₃</i>
<i>LA</i>				

96. *Invocação dos Lusíadas, op. 19 : Partitura para Coro e Piano (piano et chœur)*

(Réduction d'orchestre)

97. *Die Spröde* (Goethe)

José VIANNA DA MOTTA, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

1-5	5-13	13-17	17-21	21-29	29-33	33-35	35-43	43-51	51-55
Intro. <i>i</i>	<i>c₁</i>	<i>r</i>	trans. <i>i'</i>	<i>c₂</i>	<i>r'</i>	trans. <i>i''</i>	<i>c₃</i>	<i>r''</i> x2	Concl. <i>i'''</i>
<i>FA</i>									

98. Coro da Tragédia Inês de Castro (António Ferreira)

José VIANNA DA MOTTA, *Côro da Tragedia Ines de Castro, Musica de José Vianna da Motta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1062, 1914.

1-2	3-16	17-26	27-31	32-47	48-69
Intro.	A	B	pass.	A'	Concl.
La	la	___mi _la			LA-mi-la

99. Mozart – Fantaisie pour piano à quatre mains K. 608

(Transcription)

100. Cantar dos búzios (Afonso Lopes Vieira)

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Colecção Música Portuguesa »).

1-10
phrase musicale
ré

101. Méditation

José VIANNA DA MOTTA, *Meditação para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, Ava Musical Editions, 2018.

1-34	35-50	51-63
A	B	Concl. (A')
Réb(-La-Fa-Sol ^b -Réb)	Fa(-Si-Fa [#] -do-la___Réb)	Réb

102. Verdes são as hortas (Camões)

José VIANNA DA MOTTA, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Colecção Música Portuguesa »).

1-10	11-21	22-29	30-37	38-45	46-54	55-65
Intro.	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄	a ₅	a ₆
MI-sol [#]	...MI-SI	SOL	MI-sol [#]	MI	> DO [#]	...MI

103. *Baile infantil*

José VIANNA DA MOTTA, *Baile infantil*, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2011.

1-	9-	26-	38-	70-	89-	103-	111-	128-	136-	153-
A			B			A			Concl.	
a_1	$b + a_2$	$a_1' + trans.$	$c + c^{\beta va}$	(c)_____	<i>trans. (c'')</i> <i>pédale SI_b</i>	a	$b + a_2$	a_1'	(c)___	
<i>FA : I</i>	<i>VI > I</i>	<i>I > IV</i>	<i>IV > vi</i>	<i>V-I-IV-^bVII</i>	<i>IV</i>	<i>I</i>	<i>VI > I</i>	<i>IV > I</i>		
<i>FA</i>	<i>RE > FA</i>	<i>FA > SI_b</i>	<i>SI_b > ré</i>	<i>DO-FA-SI_b-MI_b</i>	<i>SI_b</i>	<i>FA</i>	<i>RE > FA</i>	<i>SI_b > FA</i>		

Sources et bibliographie

A. Sources

1. Œuvres manuscrites de Vianna da Motta

VIANNA DA MOTTA, José, *A Instrução, Hymno escolar para Piano e Canto, Musica de José Vianna da Motta, op. 27*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1172, 1879.

VIANNA DA MOTTA, José, *A Sesta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1198, [1897].

VIANNA DA MOTTA, José, *Amor Filial, Valsa composta para Piano Por José Vianna da Motta, op. 16*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1165, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *Ballada sobre duas melodias portuguesas composta para piano por José Vianna da Motta, op. 16*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1028, 1905.

VIANNA DA MOTTA, José, *Cadenz zu Mozarts Concert in D moll : Erster Satz*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1069, 1890.

VIANNA DA MOTTA, José, *Cadenz zu Mozarts Concert in D moll : Letzter Satz*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1070, 1890.

VIANNA DA MOTTA, José, *Cinq Rhapsodies portugaises pour Piano par José Vianna da Motta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 930, 1891[-1895].

VIANNA DA MOTTA, José, *Concert in A-dur für Clavier und Orchester*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1057, 1886-87.

VIANNA DA MOTTA, José, *Côro da Tragedia Ines de Castro, Musica de José Vianna da Motta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1062, 1914.

VIANNA DA MOTTA, José, *Dramatische Fantasie*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1027, 1893.

VIANNA DA MOTTA, José, *Elegia para Piano por José Vianna da Motta, op. 45*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1182, 1881.

VIANNA DA MOTTA, José, *Fantasia sobre a Opera de Meyerbeer O Roberto Diabo para Piano a 6 mãos por J. Vianna da Motta, op. 42*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1181, 1881.

VIANNA DA MOTTA, José, *Frage und Antwort für Solostimme und dreidtimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1063, ca. 1885.

VIANNA DA MOTTA, José, *Gaieté, Galop composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 35*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1175, 1880.

VIANNA DA MOTTA, José, *Il Guarany, [...] Fantasia brilhante [...] para Piano por José Vianna da Motta, op. 34*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1176, 1880.

VIANNA DA MOTTA, José, *Invocação dos Lusíadas de Luiz de Camões para Coro e Orchestra por José Vianna da Motta, op. 19 : Partitura para Coro e Piano*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1173, 1897-1913.

VIANNA DA MOTTA, José, *Lamentação, Romance sem palavras para Piano por J. Vianna da Motta, op. 51 n°3*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1188, 1882.

VIANNA DA MOTTA, José, *Les Inondations de Murcie en 1879, Scène caractéristique composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 28*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1173, 1879.

VIANNA DA MOTTA, José, *Meditação, Romance sem palavras para piano por J. Vianna da Motta, op. 51 n°1*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1186, 1882.

VIANNA DA MOTTA, José, *Méditation pour Piano composée par José Vianna da Motta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1194, 1933.

VIANNA DA MOTTA, José, *Mozart : Fantasia para um piano a 4 mãos transcrita para 2 pianos a 4 mãos por J. Vianna da Motta*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1068, 1922.

VIANNA DA MOTTA, José, *O Acrobata, Fantasia composta para Piano por J. Vianna da Motta, op. 25*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1163, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *O Crepusculo, Romance sem palavras para Piano por J. Vianna da Motta, op. 51 n°2*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1187, 1882.

VIANNA DA MOTTA, José, *O Dia 20 de Maio, Quadrilha de Valsas para Piano por José Vianna da Motta, op. 44*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1183, 1881.

VIANNA DA MOTTA, José, *Pensée Poétique, Rêverie composé pour le Piano par José Vianna da Motta, op. 36*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1178, 1880.

VIANNA DA MOTTA, José, *Polaca composta para Piano por José Vianna da Motta, op. 37*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1177, 1880.

VIANNA DA MOTTA, José, *Praia das Conchas, Grande Quadrilha de Contradanças composta para Piano por José Vianna da Motta*, op. 22, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1169, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *Primeira inspiração musical*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1184, 1881.

VIANNA DA MOTTA, José, *Purificação, Polka composta para Piano por José Vianna da Motta*, op. 18, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1170, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *Rondino, composto para Piano por José Vianna da Motta*, op. 52, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1189, 1882.

VIANNA DA MOTTA, José, *Singela, Polka-mazurka composta para Piano e arranjada para Piano e flauta por José Vianna da Motta*, op. 15, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1166, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *Singela, Polka-Mazurka composta para Piano por José Vianna da Motta*, op. 17, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1167, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *The Jockey Club, Capricho para Piano por José Vianna da Motta*, op. 32, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1174, 1880.

VIANNA DA MOTTA, José, *Um Passeio Militar, Grande Marcha composta para Piano [...] por José Vianna da Motta*, op. 26, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1168, 1879.

VIANNA DA MOTTA, José, *Valsa Composta para Piano [...] em Berlim aos 14 de maio de 1886. escrita para um concurso de um armazem de musicas em Lisbôa*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1053, 1886.

VIANNA DA MOTTA, José, *Variações sobre um Thema original, compostas por José Vianna da Motta*, op. 47, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1185, 1881.

VIANNA DA MOTTA, José, *Valsa Composta para Piano por José Vianna da Motta em Berlim aos 14 de Maio de 1886 escrita para um concurso de um armazem de musicas em Lisbôa*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1053, 1886.

VIANNA DA MOTTA, José, *Valsa-Fantasia para Piano por José Vianna da Motta*, Vila Viçosa, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, AM G-104(o), [1893].

VIANNA DA MOTTA, José, *Victoria!!, Marcha composta para Piano Por José Vianna da Motta*, op. 23, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1164, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *Voluvel, Valsa composta para Piano por José Vianna da Motta, op. 19*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1171, 1878.

VIANNA DA MOTTA, José, *Zwei Clavierstücke nach A. Böcklin componiert von José Vianna da Motta, op. 9*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1042, 1891.

Manuscrit d'édition d'interprète

VIANNA DA MOTTA, José, *Sonate op. 7 in Es dur. L. van Beethoven*, éd. José Vianna da Motta, Genève, Biblioteca Nacional de Portugal, V.M. 1071, 1915.

2. Programmes des concerts de Vianna da Motta

VIANNA DA MOTTA, José, « Esp. V.M. Programas, 1881-1911 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1881-1911.

VIANNA DA MOTTA, José, « Esp. V.M. Programas e crítica, 1884-1899 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, 3 vol., Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1884-1899.

VIANNA DA MOTTA, José, « Esp. V.M. Programas, 1912-1921 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, 2 vol., Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1912-1921.

VIANNA DA MOTTA, José, « Esp. V.M. [Programas]., 1912-1919 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1912-1919.

VIANNA DA MOTTA, José, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1922-1931 », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1922-1931.

VIANNA DA MOTTA, José, « Esp. V.M. Programas, críticas e outros, 1932-[1945] », *Colecção de albuns de programas e críticas de concertos de Viana da Mota*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1932-[1945].

VIANNA DA MOTTA, José, *Programas : 1899 - 1907*, 3 vol., Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1899-1907.

VIANNA DA MOTTA, José, *Programas Conservatório 1932-1935 & Programas póstumos (V.M.) (Concurso VM)*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 1932-1998.

VIANNA DA MOTTA, José, *Programas de V. d. Motta e outros [...]*, Lisbonne, Museu Nacional da Música, [1889-1946].

3. Correspondance

VIANNA DA MOTTA, José, [Lettre supposément adressée à Miguel Ângelo Lambertini], Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, Document n°15 (Boîte I), 4 septembre 1902.

VIANNA DA MOTTA, José, *Cartas e outros Escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira*, Vol. IX – 50 José Vianna da Motta, Leiria (Portugal), Biblioteca Afonso Lopes Vieira, 7 septembre 1930.

B. Sources éditées

1. Œuvres de Vianna da Motta

VIANNA DA MOTTA, José, *A Infância, Polca op. 24 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Amizade, Mazurca para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Amor Filial, Valsa op. 16 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

VIANNA DA MOTTA, José, *Armas e Letras, Fantasia composta para piano op. 31*, Lisbonne, Lithographia Matta e C.^a, 1880.

VIANNA DA MOTTA, José, *As Férias, Valsa op. 14 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

VIANNA DA MOTTA, José, *Au Bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Au Bord du Lac de Pena, Pastorale op. 50*, Lisbonne, A. Neuparth, [ca 1881].

VIANNA DA MOTTA, José, *Baile infantil para piano*, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2011.

VIANNA DA MOTTA, José, *Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2015.

- VIANNA DA MOTTA, José, *Barcarola nº 1*, éd. Jorge Moyano, Lisbonne, Musicoteca, 1997.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Barcarola nº 2*, éd. Jorge Moyano, Lisbonne, Musicoteca, 1997.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Capriccio für das Pianoforte, op. 6*, Leipzig, E. W. Fritsch, 1890.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Cinco Rapsódias Portuguesas para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2015.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Concerto para Piano e Orquestra em lá maior*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Ein Dorffest para piano a 4 mãos*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2020.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Elegia, op. 45 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Erinnerungen (Souvenir), op. 7*, Berlin, Bote & Bock, s.d.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Fado*, éd. João Borges de Azevedo, s.l., Edição Particular, 2007.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Fantasia sobre a ópera « Robert le Diable » de Meyerbeer, op. 42 para piano a 6 mãos*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Fantasiestück, op. 2 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Gaieté, Galop op. 35 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Grande Fantaisie Triomphale sur l'hymne de Sa Majesté Le Roi D. Ferdinand II, op. 48*, Lisbonne, Augusto Neuparth, [1881].
- VIANNA DA MOTTA, José, *Grande Sonata para flauta e piano, op. 49*, éd. Pedro Couto Soares, Lisbonne, Musicoteca, 1998.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Gratidão, Valsa para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.
- VIANNA DA MOTTA, José, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz aguda)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ia).

VIANNA DA MOTTA, José, *José Vianna da Motta : Canções sobre textos em alemão (voz grave)*, éd. João Paulo Santos, 2 Vol., Lisbonne, Organismo de Produção Artística E. P. E., Teatro Nacional de São Carlos et Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A., 2018 (coll. « Coleção de partituras do património lírico português », Série A. Canções. Vol. Ib).

VIANNA DA MOTTA, José, *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2018.

VIANNA DA MOTTA, José, *Meditação : Musica de O Comercio do Porto Ilustrado por Viana da Mota*, Porto, O Comércio do Porto, 1933, exemplaire V.M. 1150 de la *Biblioteca Nacional de Portugal*.

VIANNA DA MOTTA, José, *Meditação : Musica de O Comercio do Porto Ilustrado por Viana da Mota*, Porto, O Comércio do Porto, 1933, exemplaire V.M. 1151 de la *Biblioteca Nacional de Portugal*.

VIANNA DA MOTTA, José, *Meditação para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2018.

VIANNA DA MOTTA, José, *O Acrobata, Fantasia op. 25 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *O Dia 20 de Maio, Quadrilha de Valsas op. 44 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

VIANNA DA MOTTA, José, *Pensée Poétique, Rêverie op. 36 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Polaca, op. 37 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Purificação, Polca op. 18 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Quarteto em lá menor para Violino, Viola, Violoncelo e Piano*, éd. Alexandre Delgado et José Lourenço, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2013.

VIANNA DA MOTTA, José, *Resignação, op. 39 para piano, mão esquerda*, éd. André Cardoso, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

VIANNA DA MOTTA, José, *Resignação, op. 40 para violino ou flauta e piano*, éd. André Cardoso, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

- VIANNA DA MOTTA, José, *Romance para Flauta e Piano*, éd. António Ferreira et José Lourenço, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2009.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Romance para Violino e Piano*, éd. António Ferreira et José Lourenço, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2008.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Rondino, op. 52 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, op. 9*, Porto, Eduardo da Fonseca, [1904].
- VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Adeus ! Minha Terra ! Barcarola*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900], Cotage 1105.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Chula do Douro*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900], Cotage 1106.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Dança de Róda*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900], Cotage 1043.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, op. 15 : Dança de Róda*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900], Cotage 1104.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Scenas Portuguezas, Trez Improvisos sobre motivos populares portuguezes, op. 18*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1908].
- VIANNA DA MOTTA, José, *Senenata, op. 8*, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1893].
- VIANNA DA MOTTA, José, *Singela, Polca-mazurca op. 15 para flauta e piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Singela, Polca-mazurca op. 17 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Sonata em ré maior*, éd. Jorge Moyano, Lisbonne, Musicoteca, 1997.
- VIANNA DA MOTTA, José, *The Jockey Club, Capricho op. 32 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Três Romances sem palavras, op. 51 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.
- VIANNA DA MOTTA, José, *Triumpho e Gloria, Grande Marcha*, [s.l.], [s.n.], 1875.

VIANNA DA MOTTA, José, *Trio em si menor para Violino, Violoncelo e Piano*, éd. Bruno Belthoise, préf. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Um Passeio Militar, Grande Marcha op. 26 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

VIANNA DA MOTTA, José, *Variações sobre um tema original, op. 47 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2019.

VIANNA DA MOTTA, José, *Variations sur l'hymne de Sa Majesté D. Louis 1^{er}*, op. 43, [s.l.n.d.].

VIANNA DA MOTTA, José, *Vianna da Motta : Canto e piano*, éd. Elvira Archer, Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura (Secretaria de Estado da Cultura) et Instituto Português do Património Cultural (Departamento de Musicologia), 1986 (coll. « Colecção Música Portuguesa »).

VIANNA DA MOTTA, José, *Victória!!*, *Marcha op. 23 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2017.

VIANNA DA MOTTA, José, *Vito*, op. 11, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1900].

VIANNA DA MOTTA, José, *Volúvel*, *Valsa op. 19 para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

VIANNA DA MOTTA, José, *Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin para piano*, éd. João Costa Ferreira, Lisbonne, AvA Musical Editions, 2016.

2. Transcriptions de Vianna da Motta

VIANNA DA MOTTA, José, *Benedictus pour Piano à Clavier de Pédales par Ch. V. Alkan*, op. 54 : *Transcrit pour deux Pianos à quatre mains par José Vianna da Motta*, Paris, Costallat & Cie, 1903.

VIANNA DA MOTTA, José, *Ch. V. Alkan : Neuf Préludes*, op. 66 pour Piano à Clavier de Pédales *Transcrits pour Piano a 4 mains [...] par José Vianna da Motta*, Paris, Costallat & Cie, 1906.

VIANNA DA MOTTA, José, *Prières pour Orgue (ou Piano à Clavier de Pédales)*, op. 64 : *Arrangées pour Piano à deux mains par José Vianna da Motta*, Paris, Costallat & Cie, 1901.

VIANNA DA MOTTA, José, *Zwei Menuette von Johann Sebastian Bach bearbeitet von José Vianna da Motta*, Leipzig, L. Dieckmann, 1893.

3. Éditions d'interprète et éditions révisées par Vianna da Motta

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonata op. 31 n°2 em Ré menor Para piano Interpretada por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., [192-], Cotage 1292.

CHOPIN, Frédéric, *Nocturnos revistos e anotados por José Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1936, Cotage c. c. 157.

CHOPIN, Frédéric, *Valsas (Vales) Revistas, Dedilhadas e Interpretadas por José Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1928.

CZERNY, Carl, *30 Nouvelles Etudes de Mécanisme pour Piano, op. 849, Dedilhados e anotados por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1923.

CZERNY, Carl, *A Arte de desligar os dedos, op. 740, Edição Revista e Dedilhada por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., [1924].

CZERNY, Carl, *Escola de velocidade, op. 299, Revisão por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., [193-].

HELLER, Stephen, *25 Estudos melódicos, op. 45, Revistos e Dedilhados por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., [192-].

HELLER, Stephen, *25 Estudos para Piano, op. 47, Revistos e Dedilhados por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., [192-].

HELLER, Stephen, *30 Estudos progressivos, op. 46, Revistos e Dedilhados por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., [192-].

LISZT, Franz, *[2 Légendes]*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, Cotage F.L. 69 (coll. « Musikalische Werke », Serie II, Band 9).

LISZT, Franz, *Beethoven : Adelaide, op. 46, Transcripta para piano solo por Franz Liszt, Interpretação de J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1925.

LISZT, Franz, *Ballade Nr. 2*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924, Cotage F.L. 57.

LISZT, Franz, *Grand Galop Chromatique, S. 219*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1928.

LISZT, Franz, *Poetische und religiöse Stimmungen [...]*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, Plate F.L. 55.

LISZT, Franz, *Sonate h-moll für Klavier. Sonata in B minor for Piano*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924, Cotage F. L. 61.

LISZT, Franz, *Tagebuch Eines Wanderers/ Album d'un voyageur/ Album of a Wanderer. Für Pianoforte zu zwei Händen*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916, Cotage F.L. 44 (coll. « Franz Liszts Musikalische Werke », Serie II, Band 4).

LISZT, Franz, *Wanderjahre/ Années de pèlerinage/ Years of travel/ [Vándorévek]. Für Pianoforte zu zwei Händen*, éd. José Vianna da Motta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916 (coll. « Franz Liszts Musikalische Werke », Serie II, Band 6).

SCHUMANN, Robert, *Album para a Juventude, op. 68. 43 peças para piano revistas e dedilhadas por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1923.

SCHUMANN, Robert, *Scenas Infantis, op. 15, 13 peças para piano revistas e dedilhadas por J. Vianna da Motta*, éd. José Vianna da Motta, Lisbonne, Sasseti & Ca., 1925.

4. Recueils de chansons populaires

Anonyme, *Cantos populares : 24 Fados para piano*, 2 Vol., Lisbonne, Sasseti & C.^a, [ca. 1872], Cotage S. e C.^a 973 (1^{er} volume) et 974 (2^e volume).

NEVES, César das, *Cancioneiro de Músicas Populares [...]*, 3 Vol., Porto, Typographia Occidental, 1893-1899.

RIBAS, José António, *Album de musicas nacionaes portuguezas : constando de cantigas e tocatas usadas nos differentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho [...]*, Porto, Vila Nova, Filhos e Comp.^a, [ca. 1858].

VARELLA, Reynaldo, *Cantos populares : 12 fados para piano*, Porto, Eduardo da Fonseca, [ca. 1900].

5. Ouvrages et documents personnels de Vianna da Motta

VIANNA DA MOTTA, José, *Correspondência com Margarethe Lemke : 1885-1908*, éd. Christine Wassermann Beirão, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal : Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2018.

VIANNA DA MOTTA, José, *Diários (1883-1893)*, coord. de Christine Wassermann Beirão, trad. d'Elvira Archer et transc. de José Manuel Beirão, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal : Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2015.

VIANNA DA MOTTA, José, *Música e músicos alemães : Recordações, Ensaios, Críticas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1941.

VIANNA DA MOTTA, José, *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer*, Berlin, 1896 ; trad. en anglais par Richard Louis Zimdars, *The piano Master Classes of Hans von Bülow : two participants accounts*, Indiana, Indiana University Press, 1993.

VIANNA DA MOTTA, José, *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni. Correspondência – 1898-1921*, éd. Christine Wassermann Beirão, José Manuel de Melo Beirão et Elvira Archer, Lisbonne, Editorial Caminho, 2003.

VIANNA DA MOTTA, José, *Vida de Liszt*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1945.

VIANNA DA MOTTA, José, « Os trillos nas obras de Beethoven », *Revista Brasileira de Musica*, II (June 1935), p. 114-126.

6. Rouleaugraphie et discographie de José Vianna da Motta

VIANNA DA MOTTA, José, *Great Pianists on Piano Rolls*, [s.l.], Phonographe Records (5027), 1995.

VIANNA DA MOTTA, José, *José Vianna da Motta : The Complete Recordings*, dir. Ward Marston, Paris, Pathé Art Label, 1928 ; rééd. dir. Bruno Saint-Germain et Jean-Louis Percot, [s.l.], CD Dante HPC028, 1995 (coll. « Historical Piano Collection series »).

VIANNA DA MOTTA, José, *Liszt students play Liszt : Rare Original Piano Recordings 1905-1926*, [s.l.], Pierian (0039/40), 2010.

C. Bibliographie

1. Ouvrages et articles sur Vianna da Motta

ALMEIDA, Vieira de, « Velut Umbra », *Vianna da Motta. In Memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 17-22.

ANDERSEN, Maria Josefina, *Viana da Mota interpretando os grandes músicos : estudos de estética musical*, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1937.

ARCHER, Elvira, « Vianna da Motta em Portugal », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 17-29.

ARROIO, António José, « Perfis artísticos : J. Vianna da Motta », *Amphion*, Lisbonne, Typografia do Commercio, 1896, p. 7-30.

BORBA, Tomás et Fernando LOPES-GRAÇA, « Viana da Mota, José », *Dicionário de Música*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1963.

CASCUDO, Teresa, « A música instrumental de José Vianna da Motta », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 49-63.

CASCUDO, Teresa, « Obra musical de José Vianna da Motta », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 64-71.

CASCUDO, Teresa, « Viana da Mota », *Instituto Camões* [en ligne], consulté le 28.08.2018. URL : <<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/viana-da-mota.html#.W4UePxx9huQ>>.

CASEIRÃO, Bruno, *O essencial sobre Viana da Mota*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 2020.

CORTOT, Alfred, « Vianna da Motta », *Vianna da Motta. In Memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 95-99.

FREITAS, Frederico de, « Viana da Mota, pianista cosmopolita e compositor lusitano », *Panorama – Revista portuguesa de Arte e Turismo*, XXVIII / IV série (1968), p. 5-21.

FREITAS BRANCO, João de, « Vianna da Motta e a nova geração », *Vianna da Motta. In Memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficinas Gráficas de Ramos, 1952, p. 49-60.

FREITAS BRANCO, João de, *Viana da Mota : uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2^ª édition, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

FREITAS BRANCO, Luiz de, « Ainda o livro de Vianna da Motta », *Arte Musical – Revista de cultura artistica*, Lisbonne, éd. Luiz de Freitas Branco, XII / n^o318 (1942), p. 1-3.

FREITAS BRANCO, Luiz de, « Vida de Liszt por José Vianna da Motta », *Arte Musical – Revista de cultura artistica*, Lisbonne, éd. Luiz de Freitas Branco, XV / n^o353 (1945), p. 8-12.

FREITAS BRANCO, Luiz de, « Um livro de Vianna da Motta », *Arte Musical – Revista de cultura artistica*, Lisbonne, éd. Luiz de Freitas Branco, XI / n^o316 (1941), p. 1-3.

GOMES, Raúl, « 1.º Centenário do Nascimento de Viana da Mota : três depoimentos », *Vértice : Revista de Cultura e Arte*, vol. XXVIII, Coimbra, n^o300 (Septembre 1968), p. 710-714.

LEVY, Herculano, « Recitae Viana da Mota », *Musica revista de Artes*, éd. Gastão de Bettencourt et João de Campos Silva, Lisbonne, I / n^o1 (15 juillet 1924), p. 32-33.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *Viana da Mota : subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, Lisbonne, Sá da Costa, 1949.

OLIVEIRA SOUSA LEAL, Raul de, *Estudos de crítica psicológica : A « Apassionáta » de Beethoven e Viãna da Móta*, Coimbra, Typographia França Amado, 1909.

PIPA, Luís, *From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism : The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948). A Practice-Based Study Illustrated Through Recordings and a Commentary*, thèse, The University of Leeds, 2004.

TOSCANO, Manuela, « Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, latência de modernidade ? », *Revista Portuguesa de Musicologia*, II (1992), p. 185-198.

TRINDADE, Maria Helena et Teresa CASCUDO (éd.), *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998.

VALENÇA, Francisco, « Vianna da Motta », *Varões Assinaládos*, Lisbonne, n^o36 / 2^e année (février 1911).

VASCO, Luís, *Виана да Мота : личность, эстетические взгляды, творческая деятельность*, thèse, Saint Petersburg, Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg, 2012.

WASSERMANN BEIRÃO, Christine et José Manuel BEIRÃO, « Vianna da Motta em Berlim », *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte*, éd. Maria Helena Trindade et Teresa Cascudo, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 31-41.

WASSERMANN BEIRÃO, Christine, « O que os Diários (1883-1893) de José Vianna da Motta revelam sobre o Homem e o Artista », [s.l.], *Revista Portuguesa de Musicologia*, XII (2002), p. 161-176.

2. Histoire politique, culturelle et musicale portugaise

ARTIAGA, Maria José, « O Fado na composição erudita do final de oitocentos », *Música e História : estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, éd. Manuel Pedro Ferreira et Teresa Cascudo, Lisbonne, CESEM-Edições Colibri, 2017, p. 383-402.

BETTENCOURT DA CÂMARA, José Manuel, *A Música para Piano de Francisco Lacerda*, Lisbonne, Instituto para a Cultura e Língua Portuguesa, 1987 (coll. « Biblioteca Breve »).

BONIFÁCIO, Maria de Fátima, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, Alfragide, Texto Editores, 2010.

BORDALLO PINHEIRO, Manuel Gustavo, « O Ultimatum », *Pontos nos ii*, Lisbonne, n°282 (20 novembre 1890), p. 372-373.

BRITO, Nogueira de, « Musica Popular Portuguesa », *Musica revista de Artes*, éd. Gastão de Bettencourt et João de Campos Silva, Lisbonne, I / n°3 (1 octobre 1924), p. 85-87.

CARLOS DE BRITO, Manuel et Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992.

CARVALHO HOMEM, Amadeu, *Da Monarquia à República*, Viseu, Palimage Editores, 2001.

CARVALHO HOMEM, Amadeu, *Memória sobre as causas do Ultimato inglês de 1890*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1985.

CASCUDO, Teresa, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899) », *Revista portuguesa de Musicologia*, X (2000), p. 181-226.

Cinquenta e dois signatários, *Contra o tratado : O protesto da imprensa*, Lisbonne, [s.n.], 1890.

DELGADO, Alexandre, *A sinfonia em Portugal*, Lisbonne, Caminho da Música, 2002.

GARRETT, Almeida, *Flores sem fructo. J. B. de Almeida Garret*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1845 (coll. « Obras de J. B. de A. Garrett » ; VI).

FREITAS BRANCO, João de, *História da Música Portuguesa*, 4^e édition, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.

- FREITAS BRANCO, Luiz de, *A Música em Portugal*, Lisbonne, Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.
- FREITAS BRANCO, Luiz de, *História popular da música : desde as origens até à actualidade*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1943.
- LABOURDETTE, Jean-François, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000.
- LEE HARPER, Nancy, *Portuguese piano music : An Introduction and Annotated Bibliography*, Lanham, Scarecrow Press, 2013.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e os seus Problemas – I*, 2^e édition, Lisbonne, Editorial Caminho, 1989 (coll. « Obras Literárias »).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e os seus Problemas – II*, 2^e édition, Lisbonne, Editorial Caminho, 1989 (coll. « Obras Literárias »).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais*, Lisbonne, Inquérito, 1940.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Escritos Musicológicos*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1977 (coll. « Obras Literárias »).
- LOURENÇO, Sofia, *As Escolas de Piano Europeias : Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012.
- MATTOSO, José, *A Identidade Nacional*, Lisbonne, Gradiva, 1998.
- MEDINA, João, « A crise colonial dos anos noventa em Portugal e Espanha e as suas consequências para os dois países ibéricos (1890-1898) », *História de Portugal : dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, éd. João Medina, Vol. IX, Amadora, Ediclube, [s.d.], p. 219-230.
- NOBRE, António, *Só*, Paris, Léon Vanier, 1892.
- OLIVEIRA, Alberto de, *Palavras loucas*, Coimbra, França Amado Editor, 1894.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- PINTO DE CARVALHO, João, *Historia do Fado*, Lisbonne, Empreza da Historia de Portugal, 1903.
- RAMOS, Rui (coord.), Bernardo VASCONCELOS E SOUSA et Nuno Gonçalo MONTEIRO, *História de Portugal*, 8^e édition, Lisbonne, A Esfera dos Livros, 2015.
- REIS, Pedro Batalha, *Liszt na sua passagem por Lisboa em 1845*, Lisbonne, Sasseti, 1945.

RIBAS, Tomaz, *Danças populares portuguesas*, Amadora, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação e das Universidades, 1982 (coll. « Biblioteca Breve (Vol. 69) »).

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal (1890-1910) : A queda da Monarquia*, Vol. X, 2^e édition, Lisbonne, Editorial Verbo, 1990.

TELLES, Ana, *Luís de Freitas Branco (1890-1955) : Parcours biographique et esthétique à travers l'œuvre pour piano*, thèse, Université Paris-Sorbonne / Universidade de Évora, 2008.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário, « Da oposição ópera-teatro musical ao nacionalismo da música », *Portugal Contemporâneo*, Vol. II, éd. António Reis, Lisbonne, Publicações Alfa, 1989, p. 289-304.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário, *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

VIEIRA NERY, Rui et Paulo FERREIRA DE CASTRO, *História da Música*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

VIEIRA NERY, Rui, *Para uma História do Fado*, éd. revue et augmentée, Lisbonne, Público Comunicação Social - Corda Seca, 2004.

3. Histoire politique, culturelle et musicale européenne

« Traditionalisme », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 21.02.2019. URL <<http://www.cnrtl.fr/definition/traditionalisme>>.

ABROMONT, Claude et Eugène de MONTALEMBERT, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Henry Lemoine, 2010 (coll. « Les indispensables de la musique »).

ACCAOUI, Christian, « Nations », *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, dir. Christian Accaoui, Arles, Actes Sud – Cité de la musique, 2011, p. 410-419.

ACCAOUI, Christian, « Romantisme », *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, dir. Christian Accaoui, Arles, Actes Sud – Cité de la musique, 2011, p. 577-584.

BONJOUR, Théophile, « La valorisation musicale des grands lacs périalpins : l'ennui ou la fête », *Lacs et sociétés : éclairages alpins, pyrénéens et andins*, Le-Bourget-du-Lac, Presses universitaires de l'Université Savoie Mont-Banc, 2021 (coll. « Collection EDYTEM », n°21), p. 167-184.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri, *Franz Liszt : biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte*, Paris, Henri Laurens, [1905].

- CARRUTHERS, Glen, « The (re)appraisal of Rachmaninov's music : contradictions and fallacies », *The Musical Times*, Londres, Vol. 147 / n°1896 (automne 2006), p. 44-50.
- CHAN, Joni, *Pianistic contributions of Hans von Bülow (1830-94) : Performer, Teacher, and Editor*, thèse, Indiana University (Jacobs School of Music), 2013.
- CHANTAVOINE, Jean, *Liszt*, Paris, Le bon plaisir, 1950.
- CHARLE, Christophe, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales : Musique et relations internationales - I*, 3 / n°155, (2013), p. 11-31.
- COLT, Charles F., « Early Pianos : Their History and Character », *Early Music*, Oxford, Vol. 1 / n°1 (Janvier 1973), p. 27-33.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris Flammarion, 2000.
- DRILLON, Jacques, *Liszt transcritteur ou la charité bien ordonnée*, Arles, Actes Sud, 1986.
- EAGLEFIELD HULL, Arthur, « A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin », *The Musical Quarterly*, Vol. 2, n°4 (octobre 1916), p. 601-614.
- FAUQUET, Joël-Marie, « nationalisme », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle [Texte imprimé] / sous la dir. de Joël-Marie Fauquet*, [Paris], Fayard, 2003, p. 855-856.
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Vol. 5, 2^e édition, Paris, Firmin-Didot, 1866-1868.
- FRANCFORT, Didier, *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe : 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
- GUT, Serge, « Les dernières années d'enseignement de Liszt à travers les écrits de Carl Lachmund et August Göllerich », *Revue de Musicologie*, T 90, n°1 (2004), p. 55-82.
- GUT, Serge, *Franz Liszt*, Paris, Editions de Fallois, 1989.
- HURÉ, Pierre-Antoine et Christophe HARDY, *Franz Liszt*, Paris, Fayard, 2003.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Liszt et la Rhapsodie : essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979.
- KUÇURADI, Ioanna, « Nation et nationalisme », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°1, La nation (Janvier-Mars 2014), p. 5-9.

LAS HERAS DE MÉNDEZ, Celia, *The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries*, mémoire de Master, San Jose State University, 1988.

LISZT, Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, A. Bourdilliat et Ce, 1859 ; rééd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881.

MONTALEMBERT, Eugène de et Claude ABROMONT, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Henry Lemoine, 2010 (coll. « Les indispensables de la musique »).

NIECKS, Frederick, « Les Folies d'Espagne : A Study », *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 29 / n°550 (décembre 1888), p. 717-721.

REYNAUD, Cécile, « Fétis et Liszt », *Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 62 (François-Joseph Fétis (1784-1871) (2008), p. 83-92.

RIEGLER, Anne-Sophie, *Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du duende*, thèse, Université Paris sciences et lettres, 2018.

ROSEN, Charles, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Paris, Gallimard, 2002 (coll. « Bibliothèque des idées »).

ROSEN, Charles, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2002 (coll. « Collection Tel »).

SAMPAIO RIBEIRO, Mário de, « Ferruccio Benvenuto Busoni », *Musica revista de Artes*, Lisbonne, I / n°2 (1 septembre 1924), p. 65-68.

SCHINDLER, Anton, *Histoire de la vie et de l'œuvre de Ludwig Van Beethoven : Écrite en Allemand par Antoine Schindler / traduite et publiée par Albert Sowinski [...]*, Paris, Librairie de Garnier frères, 1864.

SCHONBERG, Harold C., *The Great Pianists*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1969.

TCHISTIAKOVA, Olga, « Les traditions esthétiques et pédagogiques de l'école russe de piano », *Pianistes du XX^e siècle : critique, pédagogie, interprétation*, éd. Danièle Pistone, Série Conférences et séminaires, Paris, Observatoire musical français, 2007.

THIESSÉ, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

WILL, Udo, « La baguette magique de l'ethnomusicologue : Repenser la notation et l'analyse de la musique », *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Vol. 12 (1999), p. 9-33.

4. Performance, analyse et interprétation

BERMAN, Boris, *Prokofiev's Piano Sonatas : A Guide for the Listener and the Performer*, New Haven, Yale University Press, 2008.

BOCHMANN, Christopher, *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*, Lisbonne, Juventude Musical Portuguesa, 2003.

BRENDEL, Alfred, *Musical Thoughts & Afterthoughts*, Londres, Robson Books, 1976 (troisième impression, 1978).

CANDÉ, Roland de, *A Música : linguagem, estrutura, instrumentos*, Lisbonne, Edições 70, 1989 (coll. « Arte & Comunicação »).

CARSON MARK, Thomas, « Philosophy of Piano Playing : Reflections on the Concept of Performance », *Philosophy and Phenomenological Research*, International Phenomenological Society, Vol. 41, n°3 (Mars 1981), p. 299-324.

CLYNES, Manfred, « Some Guidelines for the Synthesis and Testing of Pulse Microstructure in Relation to Musical Meaning », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, Vol. 7, n°4 (Été 1990), p. 403-421.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1970.

GUT, Serge, *Franz Liszt : Les éléments du langage musical*, Paris, Klincksieck, 1975.

H. THOMAS, David et Richard P. SMIRAGLIA, « Beyond the Score », *Notes*, Vol. 54, n°3 (Mars 1998), p. 649-666.

HENRIQUE, Luís L., *Instrumentos Musicais*, 4^e édition, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

KURSELL, Julia, « Visualizing Piano Playing, 1890-1930 », *Grey Room*, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, n°43 (2011), p. 66-87.

MARTIN, Jean, *Jouez avec doigté... deux mains... dix doigts... mais tellement plus : Traité sur les doigtés*, Lyon, Aléas, 2005.

NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, trad. de Olga Pavlov et Paul Kalinine, Fondettes, Éditions Van de Velde, 1971 (coll. « Les maîtres de musique »).

OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano : Essai sur l'Art du Clavier selon Liszt*, Issy-les-Moulineaux, Établissements d'applications psychotechniques, 1978 (coll. « Collection Psychologie

et Pédagogie de la musique »).

PALMER, Caroline, « Mapping musical thought to musical performance », *Journal of Experimental Psychology : Human Perception & Performance*, Vol. 15, n°12 (1989), p. 331-346.

PARNCUTT, Richard, SLOBODA, John, CLARKE, Eric, RAEKALLIO, Matti et DESAIN, Peter, « An Ergonomic Model of Keyboard Fingering for Melodic Fragments », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, Vol. 14, n°4 (Été 1997), p. 341-382.

PHILIPP, Isidore, *Algumas considerações sobre o Ensino do Piano*, trad. José Vianna da Motta, Paris, Durand & Cie, 1928.

REPP, Bruno, « Expressive Microstructure in Music : A Preliminary Perceptual Assessment of Four Composers' "Pulses" », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, n°3 (Printemps 1989), p. 243-273.

ROSEN, Charles, *Les sonates pour piano de Beethoven : Un petit guide*, [Paris], Gallimard, 2007.

SANDOR, Gyorgy, *On Piano Playing : Motion, Sound and Expression*, New York, Schirmer Books, 1981.

SCHENBERG, Arnold, *Fondements de la composition musicale. Manuel de composition musicale*, trad. Dennis Collins, rév. Jean-Loup Cataldo, Marseille, MediaMusique, 2013.

SHAFFER, L. Henry, « Performances of Chopin, Bach, and Bartók : Studies in motor programming », *Cognitive Psychology*, Vol. 13, n°3 (juillet 1981), p. 326-376.

SHAWE-TAYLOR, Desmond *et alii*, « Schubert as Written and as Performed », *The Musical Times*, Vol. 104 / n°1447 (septembre 1963), p. 626-628.

SOUTHON, Nicolas, « Virtuosité », * l ments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, dir. Christian Accaoui, Arles, Actes Sud – Cité de la musique, 2011, p. 727-731.

TSEKOVA-ZAPPONI, Daniela, *Les interprètes face à la Sonate en si mineur de Liszt*, thèse, Université de Strasbourg, 2015.

WILLARD ALLPORT, Gordon, *Pattern and growth in personality*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1961.

5. Partitions

ALKAN, Charles-Valentin, *11 grands préludes et 1 transcription du Messie de Hændel*, op. 66, Paris, Simon Richault, [1867].

ALKAN, Charles-Valentin, *Benedictus pour piano à clavier de pédales ou Piano à 3 mains [...] Op:54*, éd. Elie Miriam Delaborde et Isidor Philipp, Paris, Simon Richault, [1859], Cotage 13298.

BACH, Johann Sebastien, *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedmann Bach [...]*, Manuscrit, à partir du 22 janvier 1720.

BEETHOVEN, Ludwig van, *King Stephan (König Stephan) op. 117*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1862-90], Cotage B.23.

BEETHOVEN, Ludwig van, *New and carefully revised Stuttgart edition of Beethoven's Sonatas: Sonatas No. 1 to 18 (From op. 2 to 49). Three Sonatas. (Op.31, N°2)*, éd. Sigmund Lebert et Immanuel Faisst, Boston, Oliver Ditson & Co., 1876.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sixième Sinfonie. Pastorale. en fa majeur [...] Œuvre 68*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [ca. 1826], Cotage 4311.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonata N. 17: op. 31 N. 2*, éd. Artur Schnabel, Milan, Curci, [ca. 1949].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonata quasi una fantasia : per il Clavicembalo o Piano-Forte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi*, Vienne, Gio. Cappi e Comp., [1802].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonaten für Klavier zu zwei Händen, Bd.2. op. 31 Nr. 2*, éd. Max Pauer et Carl Adolf Martienssen, Leipzig, C.F. Peters, [ca. 1920].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonaten für Pianoforte allein componirt von L. van Beethoven. op. 31, N° 2.*, Offenbach-sur-le-Main, Joh. André, [ca. 1809].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonates pour le Piano : Nouvelle Edition complète revue et doigtée par Carl Reinecke*, éd. Carl Reinecke, Paris, Costallat & Cis, [ca 1895-1905].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate op. 27 n°2*, Manuscrit, [1802].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate op. 31, N° 2*, éd. Frederic Lamond, Berlin, Ullstein, [ca. 1918].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate per pianoforte di L. van Beethoven. Nuova edizione critica, riveduta e corretta da Alfredo Casella. Tre Sonate : Op.31. N.2.*, éd. Alfredo Casella, Milan, G. Ricordi & C., 1919.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate. op. 31. N°2.*, éd. Heinrich Schenker, Vienne, Universal Edition, 1918-21.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate (Sonata quasi una Fantasia) Op.27 N°2*, éd. Louis Köhler et Adolf Ruthardt, Leipzig, C.F. Peters, [ca. 1910)].

BEETHOVEN, Ludwig van, *Symphonien für grosses Orchester [...] N° 9. D moll, op. 125*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1863]. Cotage B.9.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Trois Sonates pour le Piano-forte Composées par Louis van Beethoven : Œuvre 31 Liv II*, Bonn, N. Simrock, [1802].

BRAHMS, Johann, *Sonate von Brahms. op. 5.*, Leipzig, Bartholf Senff, [1854].

BRAHMS, Johannes, *Zwei Rhapsodien für das Pianoforte [...] Op.79*, Berlin, N. Simrock, 1880, Cotage 8166.

CHOPIN, Frédéric, *8e. Polonaise pour Piano [...] op. 53*, Paris, M. Schlesinger, [ca. 1844], Cotage M.S. 3958.

CHOPIN, Frédéric, *Ballade pour le Piano dédiée a Monsieur Robert Schumann [...] œuvre 38*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [ca. 1840], Cotage 6330.

CHOPIN, Frédéric, *Deux Nocturnes [...] Op.27*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [ca. 1836], Cotage 5666.

GOMES, Antônio Carlos, *Il Guarany Musica del Maestro Cav. A. Carlos Gomes [...]*, Proprietà della Ditta F. Lucca - Milano, Manuscrit, 1876.

HILLER, Ferdinand, *Zur Guitarre : Impromptu für Pianoforte [...]*, Leipzig, Kistner, [ca. 1861], Cotage 2542.

HUSSLA, Victor, *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses [...]*, Leipzig, C. F. Peters, [s.d.], Cotage V. 1 H.

HUSSLA, Victor, *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses [...]*, Leipzig, C. F. Peters, [s.d.], Cotage V. 2 H.

HUSSLA, Victor, *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses [...]*, Leipzig, C. F. Peters, [s.d.], Cotage V. 3 H.

LEFÉBURE-WÉLY, Louis, « Les cloches du Monastère : Nocturne op. 54 », *Salon-Album Für Piano solo. Band 1*, Leipzig, C.F. Peters, [ca. 1871], Cotage 5936.

LISZT, Franz, *Erstes Concert für Pianoforte und Orchester [...]*, Vienne, Charles Haslinger, [1857], Cotage C.H. 11933.

LISZT, Franz, *Liebesträume. 3 Nottornos für das pianoforte [...]*, Leipzig, Fr. Kistner, [1850], Cotage 1751.

LISZT, Franz, *Musikalische Werke Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung : II. Pianofortewerke. Etüden für Pianoforte zu zwei händen. Band II*, éd. Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, Cotage F.L. 35.

LISZT, Franz, *Rhapsodie Espagnole (Folies d'Espagne et Jota aragonesa) pour piano [...]*, Leipzig, C. F. W. Siegel, [ca. 1867], Cotage 3224.

LISZT, Franz, *Rhapsodies hongroises [...]* Edition nouvellement revue sur les éditions originales [...], éd. Edouard Risler, 2 Vol., Paris, Edition française de musique classique, 1923, Cotage E.F. 75.

LISZT, Franz, *Rhapsodies hongroises [...]* Edition nouvellement revue sur les éditions originales [...], éd. Edouard Risler, 2 Vol., Paris, Edition française de musique classique, 1923, Cotage E.F. 76.

MEYERBEER, Giacomo, *Les Huguenots : Opéra en cinq actes [...]*, Paris, Maurice Schlesinger, [1836], Cotage M.S. 2134.

MOUSSORGSKI, Modeste, *Картинки с выставки (Tableaux d'une exposition : Série de dix pièces pour piano)*, éd. Nikolay Rimsky-Korsakov, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918.

PROKOFIEFF, Serge, *Sonatas for piano : Volume two. 6 – 9. n°6, op. 82*, éd. Peter Donohoe, Amersham, Boosey & Hawkes, 1985.

RACHMANINOV, Sergueï, *10 Préludes pour piano par S. Rachmaninow. op. 23*, Moscou, A. Gutheil, [ca. 1904]. Cotage A. 8344 G.

RACHMANINOV, Sergueï, *Rachmaninoff-Album : Auswahl der besten Kompositionen*, éd. John Aiken Preston, Leipzig, Bosworth & Co., 1896, Cotage B & C.° 3294.

REY COLAÇO, Alexandre, *Fado n° 8 [...]*, Lisbonne, Sasseti & C.^a, [s.d.], Cotage 165.

REY COLAÇO, Alexandre, *Fados para Piano*, [s.l.], Propriété de l'Auteur, [s.d.].

REY COLAÇO, Alexandre, *Fado*, [s.l.n.d.].

REY COLAÇO, Alexandre, *Para meus netos : Peças populares portuguesas. Piano a 4 mãos*, [s.l.n.d.].

REY COLAÇO, Alexandre, *Um fado de Coimbra : para canto e piano [...]*, 2^e édition, Leipzig, C.G. Röder, [189-].

RITTER, Théodore, *Sorrente! Tarentella. Grand Morceau de Concert*, Paris, Choudens, [1875], Cotage A. C. 3009.

SKRYABIN, Alexander, [...] *Œuvres complètes, III : Etudes [...] pour piano*, éd. Victor Yekimovsky, Budapest, Könenmann Music Budapest, 1997.

THALBERG, Sigismond, *Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra Moïse de G. Rossini [...]* op. 33, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [ca. 1858], Cotage 9572.

6. Discographie

BELTHOISE, Bruno et João COSTA FERREIRA, *Lisboa-Paris : Bruno Belthoise & ensembles*, Lisbonne, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (#38), 2017.

COSTA FERREIRA, João, *José Vianna da Motta : Poemas pianísticos, Vol. 1*, Lisbonne, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (#62), 2020.

COSTA FERREIRA, João, *Viana da Mota : Piano Works*, [s.l.], Grand Piano (#742), 2018.

DUBÉ, Jean, *Cloches & carillons. Pièces pour piano*, Passavant, Syrius (#141498), 2020.

GOULD, Glen, *J. B. Bach / Goldberg Variations BWV 988 [...]*, s.l., Sony Classical, 1993.

Table des matières

Remerciements	3
Résumé	5
Avertissement	7
Introduction	9
Première partie : Écriture et jeu pianistiques	35
Chapitre I : Considérations sur l'analyse	35
1. Méthodologie d'analyse.....	35
1.1. Informations indicatives.....	36
1.2. Informations suggestives.....	40
2. Analyse des partitions de Vianna da Motta.....	46
2.1. Limitations physiques.....	49
2.2. Contraintes compositionnelles.....	60
Chapitre II : L'artiste <i>intellectuel</i>	63
1. Aspect <i>intellectuel</i> dans les compositions et les éditions annotées.....	67
1.1. Principe de quantification.....	68
1.2. Système de quantification.....	69
1.3. Système de qualification.....	74
2. Évaluer la complexité intellectuelle des solutions pianistiques.....	74
2.1. Corrélation avec le jeu <i>legato</i>	77
2.2. Corrélation à la formation d'empreintes et aux préparations d'octaves et d'accords...	81
2.3. Corrélation à la posture.....	84
3. Les notes répétées et l'articulation des doigts.....	90
4. Évolution de la technique et de l'assise au piano.....	93
Chapitre III : L'artiste <i>virtuose</i>	98
1. Considérations de Vianna da Motta sur la virtuosité.....	98
2. Le style orchestral.....	104
2.1. Stratification de l'orchestre.....	105
2.2. Enjeux technico-pianistiques transposés de l'orchestre.....	133

Deuxième partie : La musique « nationaliste »	153
Chapitre I : À l'origine du « nationalisme » musical de Vianna da Motta	154
1. Une raison politique : l'Ultimatum Britannique de 1890.....	154
2. Des raisons esthétiques : l'anti-wagnérisme européen, l'anti-italianisme et l'influence de la culture germanique au Portugal dans les dernières décennies du XIX ^e siècle.....	157
Chapitre II : La musique « nationaliste » de Vianna da Motta	166
1. La musique « nationaliste » selon Vianna da Motta.....	168
1.1. Utilisation de thèmes populaires.....	171
1.2. « Couleur locale ».....	189
1.2.1. Univers musical du <i>fado</i>	189
1.2.2. Évocation d'instruments de musique.....	197
1.2.3. Harmonies des I ^{er} et V ^e degrés.....	212
1.3. Genre et forme.....	216
2. La langue comme facteur d'identité culturelle.....	222
Troisième partie : Les influences	241
Chapitre I : Considérations sur la méthode	241
1. Méthodologie de la base de données.....	241
2. Quelques chiffres et tendances générales.....	245
Chapitre II : Emprunt de la sous-forme variations	254
1. La sous-forme variations dans l'œuvre de Liszt.....	254
2. La sous-forme variations dans l'œuvre de Vianna da Motta.....	262
Chapitre III : Quatre études de cas	275
1. <i>Capriccio, op. 6 (49.)</i>	277
2. <i>Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (91.)</i>	284
3. <i>4^a Rapsódia Portuguesa, Oração da tarde (63.4.)</i>	291
4. <i>Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique op. 28 (17.)</i>	297
Annexes	315
I. Liste des œuvres pour piano de Vianna da Motta.....	315
II. Plans formels des œuvres pour piano de Vianna da Motta.....	321

Sources et bibliographie	365
A. Sources	365
1. Œuvres manuscrites de Vianna da Motta.....	365
2. Programmes des concerts de Vianna da Motta.....	368
3. Correspondance.....	369
B. Sources éditées	369
1. Œuvres de Vianna da Motta.....	369
2. Transcriptions de Vianna da Motta.....	373
3. Éditions d'interprète et éditions révisées par Vianna da Motta.....	374
4. Recueils de chansons populaires.....	375
5. Ouvrages et documents personnels de Vianna da Motta.....	376
6. Rouleaugraphie et discographie de José Vianna da Motta.....	376
C. Bibliographie	377
1. Ouvrages et articles sur Vianna da Motta.....	377
2. Histoire politique, culturelle et musicale portugaise.....	379
3. Histoire politique, culturelle et musicale européenne.....	381
4. Performance, analyse et interprétation.....	384
5. Partitions.....	386
6. Discographie.....	389
Table des matières	390

Écriture pianistique, jeu et interprétation dans l'œuvre de José Vianna da Motta

Résumé

Pianiste, compositeur, pédagogue, chef d'orchestre, éditeur musical, José Vianna da Motta (1868-1948) est une figure incontournable du dernier romantisme portugais. L'objectif de ce travail de recherche est de reconstituer, à travers l'analyse de ses partitions et de ses éditions musicales, les caractéristiques de son jeu pianistique. Une première partie montre que son écriture pianistique est largement déterminée par des enjeux techniques. Une seconde partie analyse les moyens mis en œuvre par Vianna da Motta pour créer une esthétique « nationale » proprement portugaise. Une troisième partie, fondée sur quatre études de cas, met au jour l'influence que certaines œuvres interprétées par Vianna da Motta dans le cadre de sa carrière de pianiste ont eu sur son esthétique et sa technique compositionnelles.

Mots-clés : Vianna da Motta ; piano ; écriture ; technique ; jeu pianistique ; interprétation ; analyse ; Portugal

Piano writing, technique and interpretation on José Vianna da Motta's works

Summary

Pianist, composer, pedagogue, conductor, music editor, José Vianna da Motta (1868-1948) was a major figure in the late Portuguese Romanticism. The purpose of this dissertation is to identify, through the analysis of his scores and musical editions, the characteristics of his piano playing. The first chapter reveals that his piano writing is largely determined by technical issues. The second chapter analyzes the way in which Vianna da Motta seeks to create a proper Portuguese "national" aesthetic. The third chapter, based on four case studies, highlights the influence that certain works performed by Vianna da Motta during his career as a pianist had on his compositional aesthetics and technique.

Keywords : Vianna da Motta ; piano ; writing ; technique ; piano playing ; interpretation ; analysis ; Portugal

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et musicologie