

Analyses des œuvres pour piano de Luís de Freitas Branco

1. *Minuetto all'antica*

Forme:

Le schéma formel général de cette pièce est celui d'un menuet classique en deux parties avec trio. Le menuet proprement dit comporte deux volets (*A* et *B*), chacun avec sa reprise textuelle ; le premier comprend les mesures 1 à 8, le deuxième les mesures 9 à 16. Le trio se déroule entre les mesures 17 et 24.

Par rapport aux modèles classiques de Haydn¹ et de Mozart², nous constatons ici qu'il n'y a pas de rappel ni intégral ni partiel de *A* dans la conclusion de *B*.

Carrures et proportions :

Toutes les carrures sont régulières et comprennent des groupes de quatre mesures. Les deux volets *A* et *B*, ainsi que le trio, se composent de deux carrures chacun.

Au niveau des proportions, les trois parties sont absolument équivalentes, avec huit mesures chacune.

Harmonie :

Le schéma tonal de cette pièce est très simple, le menuet restant exclusivement en *sol* majeur. Le trio présente une modulation au ton de la dominante, *ré* majeur, dans lequel il se termine, avant la reprise du menuet.

Le nombre de fautes, en particulier des quintes et des octaves directes, est saisissant (voir mes. 2, 3, 4, 5, 11, 17, 18, 19, 20, par exemple). Les « mauvaises harmonisations » sont également nombreuses (voir mes. 4, 6, 9, 10, 13, 14, 19, 20, par exemple).

En ce qui concerne le déroulement harmonique du volet *A*, nous pouvons constater que :

¹ Voir par exemple les menuets des sonates pour piano en *sol* majeur (Hob. XVI : 11) et en *do* dièse mineur (Hob. XVI : 36).

² Voir par exemple les *Huits menuets* KV 315g.

- la première carrure (mes. 1-4) évolue sur l'enchaînement d'accords suivant : I V vi – I ii I[♯] ;
- la deuxième présente, dans les mesures 5 et 6, un rythme harmonique beaucoup plus serré, avec changement d'accord sur chaque croche. L'enchaînement qui en résulte peut se résumer ainsi : ii IV[♯] V vi V⁷ I V⁶ vi. L'enchaînement de quatre accords de sixte parallèles dans la main droite que nous trouvons sur les deux derniers temps de la mesure cinq est évidemment hors du style. La carrure se termine par une formule cadentielle de ce type : ii⁶ I[♯] V V/I (triple appoggiature ou accord de dominante sur tonique) I.

En ce qui concerne le déroulement harmonique du volet *B*, on dirait que :

- les mesures 9-10 et 13-14, qui sont identiques, se basent sur une alternance entre le 4^e degré et la tonique ; cependant, la dernière croche de chacune de ses mesures présente, dans la voix intermédiaire, une note inexplicable qui suggère le 6^e degré ;
- les mesures 11 et 15 présentent le même enchaînement d'accords : ii (sans tierce) iii IV ;
- dans la mesure 12, la dominante est présentée dans son premier renversement, suivie de la tonique avec un *la* comme appoggiature de la tierce, *si* ; dans la mesure 16, la cadence fait appel à un accord de dominante sur tonique (triple appoggiature), suivi naturellement d'un accord de tonique.

Le déroulement harmonique du trio présente :

- une transposition du parallélisme d'accords de 6^{te} qui a été présenté plus haut (mes. 5) et que nous avons analysé comme étant hors du style ; cependant, cette figure repose ici sur deux accords uniquement (vi⁷ et II⁷ [V⁷ en *ré* majeur]), sur les 2^e et 3^e temps de la mesure, les deux autres accords pouvant s'expliquer comme des agrégats de notes de passage.
- une modulation au ton de la dominante, *ré* majeur, qui s'effectue dans la mesure 18, avec une première apparition de l'accord de V⁺⁶ où la note pédale *ré* remplace la sensible *do* dièse.
- un enchaînement très particulier d'accords par croche dans la mesure 19, où on analyse : IV vi[♯] ii (sans tierce) vi⁶ vii/ ii[♯]. Cet enchaînement débouche sur un accord de 7^e de dominante avec une appoggiature de la quinte à la main droite et une appoggiature altérée de la basse (*si* bémol) qui est, elle aussi, hors du style.

- le début de la 2^e carrure (mes. 21) présente le contour mélodique de la mesure 17, mais sur une autre base harmonique : l'enchaînement ii V₄⁶ V₇⁹ ; la mesure suivante est identique à la mesure 18.
- la formule cadentielle des mesures 23 et 24 présente l'enchaînement conventionnel IV V V₇⁹, mais dans ce dernier accord (comme dans les accords de dominante des mesures 18 et 22), la sensible *do* dièse se trouve remplacée par la note pédale *ré*. La mesure 24 ouvre sur l'accord de dominante sur tonique (ou triple appoggiature) avant la résolution définitive en *ré* majeur.

Méodie:

Dans le premier volet du menuet, le motif des deux premières mesures (où les notes répétées et l'appoggiature mélodique tiennent une place importante) est transposé une tierce au dessus dans les deux mesures suivantes ; la carrure suivante présente une ascension vers la note la plus aigue du morceau (point culminant), suivie d'une formule cadentielle assez banale.

Le deuxième volet tourne autour d'un motif qui se constitue d'un ornement écrit en quintolets et de trois notes répétées.

Le trio développe la progression vers l'aigue qui caractérise le début de la 2^e carrure du menuet (volet *A*), quoique transposée.

Rythme :

La rythmique de cette pièce est tout à fait régulière, à l'exception des quintolets du volet *B* du menuet qui fonctionnent comme des ornements mélodiques sur le premier temps de chaque mesure.

2. Arabesques

Forme:

La forme de cette pièce est tripartite (*A B A'*).

La partie *A* (mesures 1 à 26) présente les deux motifs principaux de l'oeuvre et effectue un parcours caractérisé par l'intensification du discours, entre l'atmosphère calme et douloureuse du début (*Andantino dolente*) et l'ambiance passionnée de la partie *B* (*Allegro feroce*).

Ce premier volet présente trois sections :

- *a1* (mes. 1-8), où l'on retrouve le premier motif de la pièce, caractérisé par une ligne ascendante, construite sur des intervalles mélodiques de quarts et quintes, qui se replie sur elle-même par degrés conjoints auxquels font écho des tierces supérieures, le tout sur une octave grave à la main gauche ; ce motif est répété quatre fois, en périodes régulières de deux mesures chacune.
- *a2* (mes. 9-13), où le deuxième motif, chromatique, est présenté ; fondé sur une cellule rythmique dactylique (une valeur longue et deux brèves), il apparaît deux fois (2+2 mesures), la deuxième suivie d'une réitération transposée de sa formule terminale (mes. 13).
- *a3* (mes. 14-26). Dans les mesures 14 à 20, le motif initial est présenté quatre fois sur une ligne de basse qui progresse par intervalles de quarte (*ré, sol, do, fa*). A partir de la mesure 21, l'écriture est resserrée, la partie ascendante du motif faisant contrepoint avec les tierces descendantes (avant, celles-ci n'étaient que des échos). Le motif principal est donc successivement transposé vers l'aigu. Le procès d'intensification est renforcé par les indications *affretando* et *crescendo*.

La partie *B* (*Allegro feroce* ; mes. 27-36) est composée d'une section entièrement fondée sur le deuxième motif de la partie *A*, où le rythme dactylique et les mélismes chromatiques ici en éventail (main droite/main gauche) sont omniprésents ; elle est suivie d'une formule de transition en d'octaves doubles en mouvement contraire et d'une formule cadentielle de deux mesures où une figure pianistique lisztienne, qui fait alterner le contour mélodique du motif principal de la pièce (*mi, la, mi, si, la*) avec des accords en contretemps

sur une pédale de *mi*, achève le procès d'intensification du discours qui s'est produit tout au long de la partie *B*, en introduisant simultanément le retour de *A*.

La partie *A'* (mes. 37-52) présente :

- une section *a'1* (mes. 37-43), où la première période de la pièce est raccourcie par élision de son premier groupe mélodique, ce qui s'explique par un souci d'enchaînement souple avec la partie précédente. Ensuite, elle reproduit fidèlement les trois périodes suivantes, la progression de la basse étant exactement identique à celle des mesures 1 à 8.
- une section *a'2* (mes. 44-45), où le motif dactylique et chromatique est, lui aussi, raccourci.
- un rappel de *a'3* (mes. 46-52), caractérisé par trois périodes construites sur le motif initial, la troisième le présentant en inversion.

Carrures et proportions :

Dans la partie *A*, les trois différentes sections se caractérisent par des carrures comme suit :

- *a1* présente deux carrures régulières de quatre mesures chacune ;
- *a2* présente une carrure de deux mesures suivie d'une autre, irrégulière, de trois mesures ;
- *a3'* présente deux grandes carrures, la première de six mesures (2+2+2) et la deuxième de sept mesures (1+1+1+1+1+1) ; cependant, nous remarquons une ambiguïté métrique, dans le sens où l'on décèle un chevauchement entre ces deux groupes : les deux premières mesures de la deuxième carrure pourraient être conçues comme un dernier groupe de 2 mesures attaché à la première carrure.

Dans la partie *B*, nous pouvons regrouper toute la section fondée sur le motif dactylique avec la formule de transition en octaves, ce qui équivaut à dire que nous trouvons deux carrures de quatre mesures chacune ; elles sont suivies d'une carrure de deux mesures qui correspond à la formule cadentielle sur pédale de *mi*.

A' commence avec une carrure irrégulière de trois mesures (due à élision de la première mesure de *a1* dans *a1'*), suivie d'une autre de quatre mesures ; elle se poursuit avec une carrure de deux mesures (*a2'*) et se termine par deux carrures, la première de quatre mesures et la suivante de trois mesures (*a3'*).

Au niveau des proportions, nous constatons que la macro structure, quoique divisée en trois parties, correspond à deux blocs comptant approximativement le même nombre de mesures : en effet, la partie *A* comporte à elle seule 26 mesures ; l'adjonction des parties *B* (10 mes.) et *A'* (15 mes.) comporte 25 mesures.

Quant aux proportions des différentes sections, nous constatons que la logique qui régit la subdivision de *A* et de *A'* n'est pas la même : dans *A*, les trois sections *a1*, *a2* et *a3* s'organisent en deux blocs, comme d'ailleurs la macro structure de la pièce ; cependant, ici, les deux premières sections (*a1* et *a2*) forment un ensemble de 13 mesures qui est équilibré par la troisième section, *a3*, elle aussi comportant 13 mesures. Les trois sections de la partie *A'* présentent une symétrie au niveau des proportions, étant donné que *a1'* et *a3'* (toutes les deux comportant 7 mesures) sont séparés par une section de 2 mesures, *a2'*.

Harmonie :

En ce qui concerne la partie *A*, nous pouvons dire que :

- le déroulement harmonique de *a1* dépend principalement de l'évolution des notes tenues de la basse ; ainsi, les trois premières périodes régulières (2+2+2 mesures) présentent le motif initial sur une pédale de *mi*, tandis que la quatrième (2 mesures) se développe sur un *sol*. A chaque réitération de ce motif, on retrouve des accords parfaits mineurs (ou majeurs) avec des appoggiatures de la note fondamentale, suivis d'accords de quinte augmentée ou de 5^{te} diminuée (2^e renversement) ;
- dans *a2*, les mélismes chromatiques de la main gauche sont accompagnés par des accords de 5^{te} augmentée à la main droite, évoquant le Liszt de la *Faust symphonie* ;
- dans *a3*, le motif initial est repris avec les mêmes accords que nous avons décelé dans *a1* ; en revanche, la progression de la basse dessine maintenant le 2^e renversement d'un accord de 7^e diminuée (*fa*, *la* bémol, *si*, *ré*).

La partie *B* présente des accords aux deux mains, en mouvement contraire ; le contour chromatique du motif dactylique *y* est successivement transposé vers l'aigu. Le point culminant est atteint dans le temps fort de la mesure 34, sur le 2^e renversement d'un accord de 7^e diminuée (*mi*, *sol*, *si* bémol, *do* dièse) ; les deux dernières mesures, qui se déroulent sur une pédale de *mi*, présentent le contour mélodique du motif initial de la pièce harmonisé par un accord de quinte augmentée sur *do* et un accord de *la* mineur.

La partie *A'* reprend, pour la plupart, le langage harmonique de *A*. La pièce se termine sur un accord parfait de *la* mineur.

Mélo die:

Les deux seuls éléments mélodiques de cette *Arabesque* sont :

- le motif de *a1*, soit un dessin ascendant/descendant dont la première partie procède par intervalles disjoints et la deuxième par degrés conjoints ;
- le motif de *a2*, caractérisé par ses mélismes chromatiques.

Rythme :

Deux seuls éléments rythmiques, qui correspondent aux deux motifs présentés, sont en jeu :

- la formule trochaïque qui caractérise le motif de *a1* ;
- la formule dactylique qui caractérise le motif de *a2*.

La répétition constante et l'alternance de ses deux éléments ne sont brisées que par la régularité de la chaîne d'octaves en triples-croches (mes. 33) qui conduit au point culminant de la forme ; dans les deux mesures qui suivent, même si le motif de *a1* est rythmiquement « dénaturé » et apparaît sous une forme régulière, en croches, son accompagnement lui superpose l'élément dactylique caractéristique du motif de *a2*.

3. Valse

Forme:

La forme de cette pièce est tripartite (*A B A'*).

Dans son premier volet, *A (Molto vivace)*, qui se déroule entre les mesures 1 et 33, on décèle encore une structure tripartite, subdivisée comme suit :

a (mes. 1-16), avec reprise :

- *a1* (mes. 1-4), où le motif principal de la pièce, en octaves à contretemps à la main droite, est exposé ; sa dernière mesure introduit un arpège en triples-croches à la main gauche qui opère la transition avec la section qui suit ;
- *a2* (mes. 5-8), caractérisée une figuration de virtuosité pianistique fondée sur quatre séries d'intervalles harmoniques « en cascade », en triples-croches ;
- *a1'* (mes. 9-12), qui reproduit exactement la section *a1* ;
- *a2'* (mes. 13-17), qui reproduit la section *a2* en y ajoutant une formule terminale d'une mesure, en triples-croches sur des tierces mélodiques successives ;

b (mes. 17-24), également avec reprise :

- *b1* (mes. 18-20) ; ici, nous trouvons un nouvel élément thématique, lui aussi faisant appel aux tierces mélodiques et au rythme dactylique sur un accompagnement harmonique en croches à la main gauche ;
- *b1'* (mes. 21-24), où l'on retrouve le matériel exposé dans *b1*, transposé une tierce majeure au-dessus ; cependant, la dernière mesure de cette section (mes. 24) ne reproduit pas la mesure correspondante de *b1* (mes. 20), mais reprend la formule qui clôt *a2* et *a2'*.

a'' (mes. 25-33), sans reprise :

- *a1''* (mes. 25-28), qui reproduit exactement la section *a1* ;
- *a2''* (mes. 29-33), qui reproduit exactement la section *a2*, à laquelle s'ajoute une mesure de résolution cadentielle.

Le deuxième volet, *B* (*Più lento*, mes. 34-49), suit également un schéma formel en trois sections, chacune avec reprise :

- *c* (mes. 34-49), caractérisée par une mélodie en valeurs longues et intervalles disjoints à la main droite, accompagnée par des arpèges ascendants en triolets à la main gauche ; le rapport entre les deux subdivisions de cette section *c1* (mes. 34-41) et *c2* (mes. 42-49) est vaguement celui d'un antécédent et de son conséquent.
- *d* (mes. 50-65), constituée par une formule mélodique de tierce ascendante et seconde mineure descendante (*d1*, mes. 50-53), toujours accompagnée par des arpèges en triolets à la main gauche, qui est transposée deux fois à la seconde majeure supérieure (*d1'*, mes. 54-57, et *d1''*, mes. 58-61) ; cette formule est suivie d'un enchaînement de trois accords à la main droite, accompagnés de la même façon que les mesures précédentes (*d2*, mes. 62-65).
- *c'* (mes. 66-81), exactement identique à *c*.

Le troisième volet, *A'* (*Tempo I*, mes. 82-98), est exactement identique à *a*, sauf pour sa dernière subdivision où, en guise de conclusion, c'est *a2''* et non pas *a2'* qui est reproduite dans les mesures 94 à 98.

Carrures et proportions :

Dans les parties *A* et *A'*, toutes les carrures sont régulières, de quatre mesures chacune, à l'exclusion de la seule section *a2''* (mes. 29-33 et mes. 94-98), qui présente une carrure de cinq mesures, étant donné l'ajout d'une mesure de résolution cadentielle.

Dans la partie *B*, les sections *c1* (mes. 34-41), *c2* (mes. 42-49), *c1'* (mes. 66-73) et *c2'* (mes. 74-81) sont des carrures régulières de huit mesures chacune.

Si l'on ignore les reprises marquées par le compositeur pour considérer seulement la musique effectivement écrite, nous sommes en présence d'une œuvre où le nombre de mesures des deux parties extrêmes, *A* et *A'* (33+17 mesures=50 mesures), équivaut presque exactement au nombre de mesures de la partie centrale, *B* (48 mesures). De plus, les dimensions de *A'* (17 mesures) correspondent pratiquement à la moitié des dimensions de *A* (33 mesures).

Au niveau des sections, nous constatons une récurrence des blocs d'environ 16 mesures. Dans *A*, on en décèle deux : *a* (16 mesures) et *b* plus *a''* (8+9 +mesures=17 mesures). Dans *B*, on en décèle également deux : *c* (16 mesures) et *d* (16 mesures), auxquels le compositeur ajoute un troisième bloc de 6 mesures (*c'*). Finalement, la partie *A'*, à elle seule, en constitue un autre, avec un total de 17 mesures.

Harmonie :

Si bémol majeur peut être considéré comme le ton principal de cette *Valse*, mais malgré cela et le fait qu'on n'y trouve que des harmonies classables, en particulier des accords parfaits, il faut dire que la notion de tonalité est ici très vague. À part quelques rares enchaînements dominante-tonique, nous avons le sentiment d'une constante juxtaposition de couleurs harmoniques, sans aucun sens directionnel et dans l'esprit d'une mosaïque.

Ainsi, on décèle dans la partie *A* les harmonies suivantes :

- *a1* commence avec un enchaînement dominante-tonique en *si* bémol majeur, dans ses deux premières mesures, et continue avec une harmonie par mesure : d'abord *ré* majeur (mes. 3), puis *do* dièse majeur (mes. 4).
- *a2* présente un cheminement inverse, d'abord avec des harmonies par mesure [*fa* majeur (mes. 5) et *mi* bémol majeur (mes. 6)], puis avec un enchaînement dominante-tonique en *si* bémol majeur (mes. 7-8), quoique cette fois-ci la résolution est très faible, dans la mesure où la basse ne change pas dans les deux mesures (*fa*), ce qui fait que l'accord de *si* bémol majeur apparaît dans son 2^e renversement.
- *b* s'oriente vers la tonalité de *sol* bémol majeur (mes. 17-20), tandis que *b'* revient sur *si* bémol majeur (mes. 21-24).
- *a2''* ajoute à la formule de *a2* une mesure terminale où l'accord de *si* bémol majeur est finalement entendu dans son état fondamental.

La partie *B* gravite autour du ton de *mi* bémol majeur :

- *c1* commence en ce ton (mes. 34-35), avec un curieux *ré* à la main droite (mes. 35) ; elle se poursuit avec deux mesures sur une harmonie de *do* mineur (mes. 36-37), une sur *fa* mineur (mes. 38), puis une autre sur le seul accord de 7^e diminuée de toute la pièce (mes. 39), pour arriver ensuite à une harmonie de *ré* majeur (mes. 40-41).
- les quatre premières mesures de *c2* (mes. 42-45) sont identiques aux quatre premières mesures de *c1* (mes. 34-37) ; ensuite, on entend des harmonies de *la* bémol majeur (mes. 46) et *do* bémol majeur (mes. 47), avant de revenir au ton principal de cette partie de la forme, *mi* bémol majeur (mes. 48-49).
- *d1* (mes. 50-53) présente la formule harmonique suivante : *sol* mineur, *fa* mineur, *do* majeur, que *d1'* (mes. 54-57) et *d1''* (mes. 58-61) transposent successivement vers l'aigu, par secondes majeures.
- *d2* (mes. 62- 65) commence sur la dominante de *mi* (harmonie sur laquelle se termine la subdivision précédente), présentée d'abord dans son 3^e renversement (mes. 62), puis à l'état fondamental (mes. 63) ; au lieu de la « résolution » attendue, le compositeur plonge ensuite, sans aucune préparation, dans le ton de *si* bémol majeur (mes. 64-65).

Mélodie:

Dans toute la partie *A*, il y a seulement deux éléments à caractère mélodique. Le premier est présenté dans les trois premières mesures (*a1*), et répété à deux reprises (*a1'* et *a1''*); il apparaît en octaves à la main droite, à contretemps, alterné avec des accords d'accompagnement dans les deux mains, et dessine lui-même trois accords parfaits (*mi* bémol majeur, *si* bémol majeur et *ré* majeur); le premier de ces accords n'est pas en harmonie avec son accompagnement, comme c'est le cas des deux suivants. Le deuxième élément mélodique apparaît dans la section *b* (mes. 18-19 et 22-23); il est fondé sur un rythme dactylique et présente deux doubles broderies suivies d'un intervalle de 7^e mineure descendante.

La partie *B* a, dans l'ensemble, un caractère mélodique plus marqué que celui de la partie précédente. Aux intervalles disjoints en valeurs longues de *c1* et *c2* succède la formule mélodique de *d1*, *d1'* et *d1''* qui, comme celle de la section *b*, consiste en une double broderie.

Rythme :

La division toujours binaire du temps présente, comme seuls éléments de diversité, les contretemps de la formule mélodique initiale (mes. 1-3, 9-11, 25-27, 90- 92) et le rythme dactylique sous-jacent à la formule mélodique de *b* (mes. 18-19, 22-23).

4. *Nocturne*

Forme:

Cette pièce présente quatre parties principales (*A B A' A''*) et une *Coda*.

Le premier volet, *A* (mes. 1-22), comprends deux sections, *a* (mes. 1-11) et *a'* (mes. 12-22), chacune comportant deux phrases qui sont en rapport d'antécédent/conséquent, ce dernier étant plus long et développé que le premier.

Ainsi, nous pouvons dire que *a* se compose de :

- *a1* (mes. 1-4) et *a2* (mes. 5-11).

La section *a'*, où le matériel mélodique précédemment exposé se trouve ornementé, comprends :

- *a1'* (mes. 12-15) et *a2'* (mes. 16-22).

Le deuxième volet, *B*, correspond à la partie marquée *Più mosso* (mes. 23-45) ; il comprend :

- *b* (mes. 23-30), composée d'une phrase qui progresse par une marche harmonique suivie d'une désinence ;
- *b'* (mes. 31-38), qui reproduit *b*, ici légèrement ornementée ;
- *c* (mes. 39-45), qui constitue à la fois la coda de la partie *B* et la transition qui mène à la partie suivante ; cette section est fondée sur un développement de la cellule mélodique sur laquelle se termine *b'*.

Le début du troisième volet, *A'* (mes. 46-59), auquel correspond l'indication *Tempo I°*, donne une fausse impression de récapitulation du matériel de *A*. Effectivement, ses quatre premières mesures (mes. 46-49) reproduisent exactement la section *a1'* ; cependant, la suite de cette partie (mes. 50-59) évolue dans le sens d'un développement de ce même matériel, notamment par le biais d'une écriture à deux voix (à la main droite) où l'une des cellules rythmiques de *a1'* est exploitée de plusieurs façons.

La « vrai » réexposition de *A*, quoique raccourcie, a lieu à partir entre les mesures 60 et 70. Elle correspond à la partie marquée *A Tempo*, et on y décèle deux sections :

- *a1''* (mes. 60-63), qui reproduit exactement la section *a1'* ;
- *a3* (mes. 64-69), où l'on retrouve une version légèrement ornementée de *a2*.

La Coda (mes. 70-76) utilise le même matériel que la section *c* qui, comme nous l'avons vu, tenait également le rôle d'une « coda intermédiaire » ; en plus, elle fait appel à la cellule rythmique qui a été développée dans *A'*.

Carrures et proportions :

Dans le volet *A*, les sections *a1* et *a1'* correspondent à des carrures régulières de quatre mesures chacune, tandis que les sections *a2* et *a2'* correspondent à des carrures de sept mesures.

Dans *B*, nous sommes en présence d'une carrure de huit mesures (2+2+2+2), qui correspond à *b*, suivie d'une carrure de sept mesures (2+2+2+1), qui correspond à *b'*. Cette

dernière peut également être envisagée comme une carrure régulière de huit mesures, étant donné que la première mesure de la carrure suivante appartient également à celle-ci ; ce processus d'« élision transitoire » ou de « double appartenance » d'un matériel donné est commun chez Freitas Branco, et nous aurons l'occasion de le constater ailleurs dans son œuvre. La section *c* correspond à une nouvelle carrure de huit mesures (2+2+4) ; le caractère moins fragmenté du dernier groupe de mesures de cette carrure prépare le retour de la partie *A'*, qui revient au caractère méditatif, expressif et relativement plus calme du début de la pièce.

A' commence avec une carrure régulière de quatre mesures pour ensuite présenter deux carrures irrégulières de cinq mesures chacune, correspondantes à la section de développement *y* comprise.

A'' commence également avec une carrure régulière de quatre mesures. Elle se poursuit avec une carrure de sept mesures correspondante à la section *a2* ; à l'exemple de ce qui se passe dans la partie *B*, la dernière mesure de cette carrure est simultanément la première de la carrure suivante, sur laquelle commence la *Coda*.

Cette dernière partie, si nous considérons son début à la mesure 70 comme on vient de le suggérer (malgré le fait que cette mesure appartient également à la partie précédente), correspond à une carrure de sept mesures.

Au niveau des proportions générales, nous constaterons que les deux premières parties sont à peu près identiques, *A* comportant 22 mesures et *B* comportant 23 mesures. Quant aux parties *A'*, *A''* et *Coda*, nous constatons une diminution progressive, avec des différences comparables : *A'*, avec ses 14 mesures, comporte 3 mesures de plus que *A''* (11 mesures) qui, à son tour, comporte 4 mesures de plus que la *Coda* (7 mesures) ; on vérifie également que cette dernière partie correspond à la moitié de *A'*.

Au niveau de l'organisation des sections, nous pouvons dire que dans la partie *A* il existe deux blocs identiques de 11 mesures, organisés de la même façon (4+7 mesures). Dans la partie *B*, nous trouvons trois blocs presque identiques, de 8 plus 8 plus 7 mesures. Nous constatons un lien de parenté entre les parties *A'* et *A''*, chacune avec une première section de 4 mesures ; celle-ci est suivie d'une section de 10 mesures dans le cas de *A'*, et d'une autre de 6 mesures, dans *A''*. Les dimensions de cette dernière trouvent encore un écho dans la *Coda*, comportant 7 mesures.

Harmonie :

La substance harmonique de cette pièce est confiée à la main gauche, qui la présente sous la forme d'accords brisés d'accompagnement.

Si majeur est le ton principal de la partie *A* :

- dans la section *a*, la subdivision *a1* affirme ce ton, d'abord avec deux mesures sur un accord de tonique (mes. 1-2), puis avec deux mesures sur la dominante (mes. 3-4) ; la subdivision *a2* reprends la tonique (mes. 5-6) pour ensuite moduler au ton relatif de *sol* dièse mineur (mes. 7-8) et revenir à *si* majeur (mes. 9-11). Naturellement, le cheminement harmonique de *a* est absolument identique à celui qu'on vient d'exposer.

La partie *B* gravite autour du ton de la dominante, *fa* dièse majeur :

- la section *b* débute sur les harmonies de dominante et tonique dans ce ton (mes. 23-24) ; la marche harmonique qui s'ensuit mène aux tons de *sol* dièse mineur (mes. 25-26) et de *si* majeur (mes. 27-28), tandis que la désinence finale (mes. 29-30) réaffirme le ton de *fa* dièse majeur. Le cheminement harmonique de *b* reproduit exactement celui-ci ;
- la section *c* démarre avec deux mesures d'affirmation du ton principal de la partie *B* (mes. 38-39). Ensuite, on traverse deux zones d'indéfinition tonale, dont la première (mes. 40-41) fait entendre le motif principal de *c* sur un accompagnement de tierces harmoniques qui descendent chromatiquement à la main gauche jusqu'à l'enchaînement parallèle de deux accords de 7^e (mes. 41-42) ; ensuite, quelques mesures de développement mélodique (mes. 42-44) aboutissent à une harmonie de 7^e de dominante de *si* majeur (mes. 45) et préparent donc l'entrée de la partie *C*.

La partie *A* est la plus osée, harmoniquement parlant. Son caractère de développement donne lieu à une expérimentation sans précédentes dans ce *Nocturne* ; le compositeur enchaîne des tonalités très éloignées entre elles, en essayant toutefois de créer des liens aussi souples que possible pour opérer ces transitions. Ainsi,

- les mesures 46-49, qui reproduisent *a1*, affirment le ton de *si* majeur ;
- la mesure 50 en fait de même, mais les deux mesures suivantes suggèrent le ton de *do* dièse mineur ;
- un accord de 7^e de dominante (par enharmonie) de *ré* majeur est énoncé dans la mesure 53 ; l'ambiguïté de ce passage est renforcée par un *ré* dièse à la main droite à la fin de la même mesure, ainsi que par l'absence de la résolution attendue ;

- les mesures 54-55 suggèrent le ton de *do* dièse majeur, et la mesure suivante celui de *ré* dièse mineur ;
- par enharmonie, le compositeur enchaîne sur une harmonie de dominante en *si* bémol mineur (mes. 57), dont la résolution se fait entendre dans la mesure suivante ;
- sur le dernier temps de la mesure 58, un accord de 7^e diminuée (par enharmonie) permet de passer, étonnamment, à une harmonie de 7^e de dominante en *si* majeur, ce qui assure la transition avec la partie suivante.

La partie *A''* reproduit le schéma harmonique de la partie *A*.

La Coda, naturellement, affirme définitivement le ton de *si* majeur.

Mélogie:

Le lyrisme vocal de la mélodie dans cette pièce contraste avec le caractère presque exclusivement instrumentale de certaines autres mélodies de Freitas Branco, fondées sur des intervalles disjoints qui se succèdent souvent dans la même direction, comme celles qu'on trouve dans *Arabesques* ou *Valse* ; cet élément du langage renforce les liens qui rapprochent ce nocturne de ses modèles dans le même genre, notamment ceux de John Field et, surtout, de Frédéric Chopin.

Le caractère méditatif de la cantilène dans la partie *A* et l'empressement relativement plus marqué de la mélodie dans la partie *B* (renforcé par l'indication *Più mosso* et par la fragmentation métrique de la carrure en groupes de 2 mesures chacun) affirment encore davantage l'affiliation choisie par le compositeur.

Le style d'ornementation employé dans les répétitions du matériel thématique de base est, lui aussi, directement issu des modèles de Field et de son génial successeur ; sans aller jusqu'aux passages de colorature que ces deux compositeurs incluent souvent dans leurs nocturnes, Freitas Branco fait usage de notes de passage, appoggiatures et diverses *fioriture*.

Rythme :

La subdivision rythmique dans cette pièce est constante et régulière, soit en croches soit en doubles croches ; dans les sections où la mélodie est ornementée, on décèle une préférence pour les rythmes dactylique (longue-brève-brève) et anapeste (brève-brève-longue).

5. *Romance sans paroles*

Forme:

La forme de cette pièce présente des similitudes avec celle du *Nocturne*; elle se compose également de quatre parties principales (*A B A' A''*) et une *Coda*.

Le premier volet, *A* (mes. 1-16), comprends deux sections, *a1* (mes. 1-8) et *a2* (mes. 9-16), qui sont en rapport d'antécédent/conséquent.

Le deuxième volet, *B*, correspond aux mesures 17 à 48 ; il comprend :

- *b* (mes. 17-25), composée d'une phrase qui emprunte la formule rythmique de *a*, en la présentant dans une voix intérieure à des octaves à la main droite ;
- *c* (mes. 26-40), qui commence comme *b*, créant l'illusion d'un conséquent par rapport à *b*, mais ses proportions sont agrandies par une extension de la phrase ;
- *b'* (mes. 41-48), qui constitue véritablement le conséquent de *b*, survenu après la parenthèse que représente *c*.

La toute première mesure du troisième volet, *A'* (mes. 49-72), donne une fausse impression de récapitulation du matériel de *A*. Effectivement, elle reproduit le motif principal de la pièce ; cependant, la suite de cette partie évolue dans le sens d'un développement de ce même motif, notamment par transpositions successives (mes. 51-52, 53-54, 65-66, 67-68), mais aussi par transformation de ses intervalles tout en gardant le même rythme (mes. 55-56, 57-58, 59-60, 69-70). Ainsi, l'on décèle dans cette partie les sections suivantes :

- *d* (mes. 49-56), constituée de deux transpositions du motif principal vers l'aigu et d'une désinence descendante ;
- *e* (mes. 57-64), fondé sur le rythme du motif principal, présente également une courbe ascendante/descendante.
- *d'* (mes. 65-72)

A'', la « vrai » réexposition de *A*, quoique raccourcie, a lieu à partir entre les mesures 73 et 88. Elle correspond à la partie marquée *A Tempo (p dolce ed espressivo)*, et on y décèle deux sections :

- *a1'* (mes. 73-80), qui reproduit exactement la section *a1* ;
- *a2'* (mes. 81-88), qui reproduit exactement la section *a2*.

La *Coda* (mes. 89-96) est fondée sur le matériel thématique de *b*.

Carrures et proportions :

Le volet *A* comprends deux carrures régulières de huit mesures chacune, qui correspondent aux sections *a1* et *a2*.

Dans le volet *B*, la section *b* constitue une carrure de huit mesures ; la section *c*, par contre, comprends deux carrures irrégulières, la première de neuf mesures (mes. 26-34), la deuxième de six mesures (mes. 35-40) ; la section *b'* constitue, comme la section *b*, une carrure de huit mesures.

Le volet *A'* présente trois carrures régulières de huit mesures chacune ; la réexposition de *A* qui s'ensuit, étant littérale, présente deux carrures de huit mesures chacune ; la *Coda* se déroule également sur une carrure de huit mesures.

En ce qui concerne les proportions, nous constatons que toutes les parties de cette pièce comprennent un nombre de mesures multiple de huit : 16 (*A*), 32 (*B*), 24 (*A'*), 16 (*A''*), 8 (*Coda*) ; la progression qui mène de la partie *A* à la partie *B*, en doublant le nombre de mesures de la première, et le raccourcissement progressif des dimensions des parties suivantes par de multiples successivement plus petits, sont évidents.

Toutes les sections des parties *A*, *A'*, *A''* et *Coda* correspondent, en effet, à 8 mesures. Seule la partie *B* présente une organisation interne plus irrégulière, avec des sections qui présentent une certaine symétrie : 9+15+8 mesures.

Harmonie :

Cette pièce est écrite en *la* bémol majeur ; à l'exemple du *Nocturne* et d'autres pièces du même auteur, on y trouve des harmonies classables (surtout des accords parfaits), mais leurs enchaînements sont souvent inattendus. Le sentiment d'une constante recherche et juxtaposition de couleurs harmoniques, en particulier dans la partie *A'*, est très marqué. On y décèle une préférence pour les enchaînements par tierces, ce qui crée un parallélisme avec la préférence de certains auteurs romantiques pour les modulations aux médiantes¹, et illustre le

¹ A ce sujet, on remarque l'opinion de Guido Adler, musicologue viennois que Freitas Branco admirait tout particulièrement : à son avis, « la fréquence des mouvements vers les médiantes (aussi bien sur le plan harmonique que tonal) était un des indices de l'apparition du romantisme » (BARTOLI Jean-Pierre, *L'harmonie*

désir que Freitas Branco avait déjà à ce stade de son évolution esthétique de fuir l'hégémonie des enchaînements dominante-tonique.

Le volet *A* comprend un parcours vers le ton du relatif mineur et un retour au ton principal. On y décèle les enchaînements suivants :

- la section *a1* commence par affirmer l'accord du premier degré en *la* bémol majeur, pour ensuite enchaîner les accords de *vi*, *IV*, *ii*⁴ et *ii*³. Ce dernier accord peut être analysé en *fa* mineur comme *iv*³ ; il est suivi des accords *ii*² et *V* (non résolu), dans le même ton.
- la section *a2* reprend le même enchaînement d'accords en *la* bémol majeur ; au lieu de moduler au ton du relatif mineur, il se termine par un enchaînement *V*⁷ (avec 6^{te} et 9^e ajoutées) *I*.

Dans le volet *B*, le cheminement harmonique est plus complexe ; nous pouvons l'analyser comme suit :

- la section *b* commence en *fa* mineur, avec une alternance entre les 1^{er} et 4^e degrés dans cette tonalité (mes. 17-20) ; après un court passage en *la* bémol majeur (mes. 21-23 : enchaînement *vi V I ii*⁶, ce dernier pouvant être analysé en *fa* mineur comme *iv*⁶), on revient à *fa* mineur (mes. 25, accord de dominante *V*).
- les six premières mesures de la section *c* sont identiques aux mes. 17-22 de la section précédente, d'abord en *fa* mineur, puis en *la* bémol majeur ; après un enchaînement *I iii* dans cette tonalité (mes. 32), on module brusquement à la tonalité de *sol* majeur (mes. 33-34) ;
- la deuxième carrure de *c* commence dans la mesure suivante (mes. 35), en *do* majeur, avec une alternance entre les 1^{er} et 4^e degrés dans cette tonalité qui est, en fait, une transposition des trois premières mesures de *b* une quarte en dessous ; à la mesure 37, l'accord de 4^e degré en *do* majeur est suivi de l'accord *V*⁷ en *si* bémol majeur, qui s'enchaîne sur le 6^e degré de cette tonalité (mes. 39) ; ce dernier précède l'accord de 7^e de dominante en *do* majeur, lequel fonctionne également comme dominante de *fa* mineur (mes. 40).

classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution, Paris, Minerve, Collection Musique ouverte, 2001, p. 167).

- la section *b'* commence par reproduire les cinq premières mesures de *b* (mes. 41-45), avant de conclure avec l'enchaînement I V⁷ I en *la* bémol majeur (mes. 46-48).

Le volet *A'* est caractérisé par des modulations encore plus rapides et inattendues que celles que nous avons décelé dans *B*, ce qui lui confère un caractère de mosaïque harmonique. Ainsi, nous pouvons dire que :

- la section *d* commence en *la* bémol majeur (mes. 49) ; à travers un accord de 7^e de sensible en *si* bémol mineur et de sa résolution, nous arrivons à la tonalité de *fa* mineur (mes. 51-53 : enchaînement iv V i). Les trois mesures suivantes (mes. 54-56) suggèrent un passage en *mi* bémol majeur ; celui-ci se termine avec une cadence évitée qui fait penser au *Prélude* de *Tristan et Isolde* de Wagner.
- la section *e* commence en *la* bémol mineur (mes. 57) et bifurque immédiatement à la tonalité de *sol* bémol majeur (mes. 58-60 : V⁷ I) ; ensuite (mes. 61-62), on retrouve un enchaînement V I en *mi* bémol majeur, suivi de l'enchaînement V⁷ I en *si* bémol majeur (mes. 63-64) sur lequel se termine cette section.
- la section *d'* (mes. 65-72), en *mi* bémol majeur, déploie la dominante de la tonalité principale, *la* bémol majeur, que nous retrouverons dans le volet suivant (réexposition). Elle présente l'enchaînement suivant : I iv I ii V⁷ I ii I⁷ (soit V⁷ en *la* bémol majeur), les trois derniers accords étant surmontés d'une pédale supérieure de *si* bémol.

En *A''*, la réexposition de *A* est littérale (mes. 73-88).

La *Coda* (mes. 89-96) fait alterner les accords de 6^e et de 1^{er} degré en *la* bémol majeur, et se termine avec l'enchaînement iii I.

Mélodie:

L'équilibre mélodique qui caractérise cette pièce est du à un usage bien proportionné d'intervalles conjoints et disjoints et aux mouvements ascendants et descendants qui s'articulent le plus souvent de façon symétrique. Nous remarquons l'usage fréquent d'appoggiatures, soit sur es temps forts, soit sur des temps faibles ou encore sous la forme d'une petite note qui précède le temps (mes. 55 ; curieusement, cette occurrence, la seule de son type, marque approximativement le milieu de la pièce).

Rythme :

Du point de vue rythmique, nous remarquons également un souci de symétrie : au rythme ♩ ♩ ♩, où les deux dernières valeurs fonctionnent comme un ensemble, correspond le rythme quasi symétrique ♩ ♩. A part cela, on vérifie la régularité absolue de l'accompagnement harmonique, en croches.

6. *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do pour piano ou orgue*

6.1 *Prélude*

Forme :

La forme de ce prélude est définie par le traitement du « thème »¹ présent dans chacune de ses sections. Ainsi, on y décèle trois sections principales, suivies d'un *Adagio* qui fait office de Coda.

La partie *A* (mes. 1-12) peut être divisée comme suit :

- *a1* (mes. 1-4), où le thème est présenté en double croches (élément *x*), dans un mouvement inexorable de *perpetuum mobile* qui ne s'arrêtera qu'à la cadence finale de la partie *C* (mes. 40-41). Cet élément constant apparaît ici à la main droite, accompagné d'un contrepoint fondé sur le rythme dactylique à la main gauche (élément *y*)² qui est transposé successivement par degrés conjoints.

¹ L'auteur a marqué « Thème » (« Thema ») sur les cinq premières notes de ce *Prélude*, (*si, mi, la, ré, do*, comme le titre indique) ; ce même thème est utilisé dans la *Fugue* qui suit. Cependant, étant donné le traitement que l'auteur en fait dans cette pièce, on a considéré comme « élément thématique » tout le matériel qui dérive du thème et qui est exposé dans les quatre premières mesures, à la main droite. On n'emploiera l'expression « thème » qu'aux endroits où le motif initial est utilisé et développé seul.

² Il faut préciser que ce motif se constitue de deux cellules dactyliques suivies d'une cellule spondée. Dans la plupart des cellules dactyliques initiales, la longue est remplacée par un silence (exceptées les mesures 10, 11, 12, 14, 16, 18, 21-25, 29, 32).

- *a1'* (mes. 5-8), où les éléments *x* et *y* sont inversés : le mouvement continu de doubles croches, dont les intervalles rappellent le thème sans le citer, est confié à la main gauche ; le contrepoint sur rythme dactylique apparaît cette fois-ci à la main droite, étant encore transposé successivement par degrés conjoints.
- en *a2* (mes. 9-12), l'élément *x* apparaît pour deux fois à la main gauche, accompagné de *y* (mes. 9 et 11) ; quand la même main réitère ce dernier élément, elle est accompagnée par des gammes ascendantes à la main droite (mes. 10 et 12).

La partie *B* (mes. 13-32) comporte sept sections, qui utilisent et développent les éléments cités ci-dessus de différentes façons :

- *b1* (mes. 13-16) débute avec une exposition intégrale et littérale des deux premières mesures de l'élément *x* à la main gauche, accompagnées par un développement de *y* qui fait appel au rythme anapeste à la main droite ; dans les deux mesures suivantes, tandis que la main gauche répète cet élément fondé sur *y*, la main droite joue une gamme ascendante/descendante.
- *b1'* (mes. 17-20) reproduit presque exactement *b1*.
- *b2* (mes. 21-23) et *b2'* (mes. 24-25) ont une particularité : *y* apparaît sous une forme binaire superposée à une mesure ternaire, ce qui donne un effet proche de l'hémiole ; *b2'* comporte également la transposition de la forme originale du thème une quarte au dessus.
- *b3* (mes. 26-27) et *b3'* (mes. 28-29) sont en parenté avec *a2*.
- *b4* (mes. 30-32) fait de nouveau appel au rythme anapeste comme développement de *y* ; les broderies supérieures qui caractérisaient avant cette élément sont ici remplacées par doubles appoggiatures.

La partie *C* (mes. 33-41) est caractérisée par un canon par augmentation. Le « thème » est présenté à la main droite en transpositions successives (mes. 33-34), avant la désinence finale (mes. 35-36). L'effet de *stretto* est renforcé par la main gauche, où il apparaît deux fois en double augmentation (mes. 34-36) et deux fois en augmentation simple (croches, mes. 37-38) ; ces répétitions sont à chaque fois décalées par rapport à la mesure, ce qui crée un intéressant effet rythmique. L'intensification du discours par degrés successifs est achevée par des gammes en mouvement contraire à la mesure 39, qui mènent au point culminant en accords plaqués (de 7^e de dominante et de tonique en *mi* bémol majeur, aux mesures 40 et 41).

Le *prélude* se termine par une section *Adagio* (mes. 42-48) où le « thème » augmenté apparaît d'abord à la main droite, puis à la gauche, jusqu'à l'accord final de *mi* bémol majeur.

Carrures et proportions :

Les trois sections qui composent *A* correspondent à des carrures régulières de quatre mesures chacune.

Dans *B*, *b1* et *b1'* sont des carrures régulières de quatre mesures chacune ; *b2* correspond à une carrure irrégulière de trois mesures, tandis que *b2'* est une carrure régulière de deux mesures ; *b3* et *b3'* forment une carrure régulière de quatre mesures (2+2) et *b4* est une carrure irrégulière de trois mesures.

C comprends une carrure à quatre, suivie d'une autre à trois, et une troisième à deux mesures.

La *coda* peut être envisagée comme une carrure irrégulière de sept mesures.

En ce qui concerne le nombre de mesures de chaque partie, le procédé général rappelle celui de la *Romance sans paroles*, dans le sens où la partie *B* a des proportions beaucoup plus vastes que la partie *A* (ici presque le double, *A* comportant 12 mesures et *B*, 20 mesures), les deux parties suivantes étant progressivement moins longues (*C* avec 9 mesures et la *Coda* avec 7 mesures). Cependant, au contraire de ce qui se passait dans la *Romance sans paroles*, ici les proportions ne sont pas rigoureusement arithmétiques.

Au niveau des sections, nous constaterons simplement une tendance générale qui consiste à augmenter le nombre d'unités thématiques vers la fin de la pièce (plus précisément jusqu'à la partie *C*), chacune comportant un nombre de mesures progressivement plus réduit. En effet, la partie *A* peut se découper en trois sections de quatre mesures chacune ; la partie *B* comporte deux sections initiales de quatre mesures chacune, suivies d'une section de trois mesures, trois sections de deux mesures et une dernière section de trois mesures [ce groupe (3+2+2+2+3) présentant une certaine symétrie à ce niveau] ; la partie *C* peut se découper en trois unités de deux mesures chacune, une unité d'une seule mesure et une dernière unité de deux mesures.

Harmonie :

Il est difficile d'analyser harmoniquement cette pièce conçue de façon presque exclusivement contrapuntique. Cependant, nous pouvons dire que :

La partie *A* commence par une harmonisation de l'élément thématique *x* en *mi* bémol majeur (section *a1*) ; en fait, les contours mélodiques de l'élément d'accompagnement *y*

« dessinent » des accords : V I[♯] vii (V⁷ sans fondamentale) I⁵ dans cette tonalité. Dans *a2*, nous constatons on progression vers a tonalité de la dominante, *si* bémol majeur, qui est renforcée dans la section suivante, *a3*.

Dans la partie *B*, *b1* suit le même schéma harmonique de *a1* ; cependant, dans la mesure 16, le deuxième renversement de l'accord de tonique en *mi* bémol majeur est suggéré, contrairement à l'état fondamental du même accord que l'on retrouve dans la mesure 4. La section *b1'* commence par faire allusion à la tonalité de la sous-dominante, *la* bémol majeur, et se termine dans la tonalité principale, que l'on ne quittera plus durant le reste de la pièce. La cadence finale (mes. 43-47) fait appel aux accords de 7^e de sensible (1^{er} renversement) en *si* bémol majeur, 7^e de dominante (avec 6^{te} à la place de la 5^{te}, la 6^{te} faisant partie de la pédale supérieure qui « unit » les trois derniers accords de la pièce) et tonique en *mi* bémol majeur.

Mélodie :

Du point de vue mélodique, les deux éléments principaux de cette pièce sont caractéristiques :

- *x* (élément thématique) est fondé sur les intervalles disjoints du « thème » (*si, mi, la, ré, do*), dans une écriture à caractère clairement instrumental ;
- *y* (élément d'accompagnement) dessine différents accords, faisant appel à des broderies supérieures de chacune des notes énoncées ; dans la section *b4*, ces broderies sont remplacées par doubles appoggiatures des notes en question.

Il ne faut pas négliger l'élément mélodique « gammes ascendantes/descendantes » qui est très présent et qui assume un rôle important en remplaçant l'élément thématique à plusieurs reprises.

Rythme :

Du point de vue rythmique, on doit remarquer le mouvement perpétuel de doubles croches, ainsi que la préférence marquée pour le rythme dactylique qui est remplacé épisodiquement par des anapestes (la *Coda* ne rentre évidemment pas dans cette analyse générale).

Comme éléments intéressants de diversité dans ce cadre très régulier, il faut mentionner l'effet d'hémiole produit par la superposition d'une écriture binaire (élément y) au matériel thématique ternaire, x (mes. 21 à 24). Il faut également citer le déplacement métrique des répétitions du « thème », sous ses formes augmentées, en noires puis en croches, dans la partie *C*.

6.2 *Fugue*

Forme :

Au niveau formel, cette pièce suit le découpage suivant :

- exposition 1 (mes. 1-9), qui comprend :
 - le thème au soprano, mes. (1-3) ;
 - la réponse (dont la tête est réelle, mais la suite ne l'est pas), au ténor, mes. (3-5) ;
 - le sujet à l'alto, mes. (5-7) ;
 - la réponse à la basse, (mes. 7-9).
- divertissement 1 (mes. 9-13) ;
- exposition 2 [mes. 14 (avec anacrouse)-23], qui comprend :
 - la réponse à la basse [mes. 14 (avec anacrouse)-15] ;
 - le thème au ténor (mes. 15-17) ;
 - la réponse à l'alto (mes. 17-19) ;
 - le thème au soprano (mes. 19-21) ;
 - une formule cadentielle ajoutée (mes. 21-23).
- strette 1 (mes. 23-28), où la distance entre chaque entrée du thème et de la réponse est d'une seule mesure (au lieu de deux dans les expositions) ; elle comprend :
 - le thème à la basse (mes. 23-25) ;
 - la réponse au ténor (mes. 24-26) ;
 - le thème à l'alto (mes. 25-27) ;
 - la réponse au soprano (mes. 26-28).
- divertissement 2 (mes. 28-40), section à caractère de développement. Le soprano prend ici une importance particulière, comme « meneur » du discours musical. En

ce qui concerne donc la voix supérieure, cette section commence par de successives transpositions des derniers intervalles de la réponse par degrés conjoints vers l'aigu, et continue avec une figure qui alterne le *si* aigu avec d'autres notes, en dessinant des accords à la manière d'une basse d'Alberti ; une exaspération de cette figure à la mesure 36, où la « note-plafond » devient le *do* aigu, précède une présentation du thème en diminution (mes. 37-38) ; les derniers intervalles de celle-ci sont transposés successivement par degrés conjoints vers le grave et suivis d'une formule cadentielle qui mène à l'exposition suivante.

- exposition 3 (mes. 40-48), qui comprend :
 - le thème à la basse (mes. 40-42) ;
 - la réponse au ténor (mes. 42-44) ;
 - le thème à l'alto (mes. 44-46) ;
 - la réponse au soprano (mes. 46-48).
- divertissement 3 (mes. 48-57), section à caractère de développement où, comme dans le divertissement 2, le discours musical est mené par le soprano ; ici, les derniers intervalles de la réponse sont modifiés avant d'être transposés une 4^{te} au-dessus (mes. 48-49) ; l'élément d'alternance de notes, dont la note aiguë est fixe, apparaît brièvement (mes. 51) ; les trois dernières mesures de ce divertissement exhibent un caractère lyrique, en guise de péroraison qui intervient juste avant l'arrivée de la pédale de dominante (mes. 54-56).
- pédale de dominante (mes. 57-65) ; elle commence par une présentation du thème avec altération de la tête au soprano (mes. 57-59), suivie d'une autre présentation, encore plus libre, dont la tête reproduit celle qu'on vient d'entendre et dont les derniers intervalles sont également modifiés et transposés (mes. 59-60) ; par la suite, la figure ascendante/descendante présenté au soprano dans les mesures 61-62 est inversée et transposée dans les deux mesures suivantes.
- strette 2 (mes. 66-70), où la distance entre chaque entrée du thème et de la réponse est d'une seule mesure, comme dans la strette 1 ; elle comprend :
 - la réponse au ténor (mes. 66-68) ;
 - le thème à la basse (mes. 67-69) ;
 - la réponse à l'alto (mes. 68-70), qui se termine par un point d'orgue sur l'accord de tonique en *mi* bémol majeur.
- section homophonique qui débute avec la tête du thème dans la voix supérieure et présente une modulation au ton de *la* bémol majeur, sous-dominante de la tonalité

principale, pour finalement terminer sur un accord de *sol* mineur dans son 1^{er} renversement (mes. 70-74).

- *Adagio* conclusif, très semblable à celui sur lequel le *Prélude* s'achève, avec la tête du thème à la main droite et la suite à la main gauche, suivies d'une formule cadentielle harmonique (mes. 75-78).

Carrures et proportions :

L'étude des carrures dans cette pièce n'apporte pas de résultats significatifs, dans la mesure où, étant données les caractéristiques mêmes de la forme, la construction de l'ensemble est presque invariablement fondée sur différentes présentations de la même unité thématique ; ainsi, nous sommes presque exclusivement en présence de carrures de trois mesures qui s'enchevêtrent continuellement.

Au niveau des proportions générales, nous constatons une équivalence presque exacte des dimensions des trois expositions, qui découle du choix du compositeur de présenter dans chacune de ces parties le même nombre d'entrées du thème (quatre, en l'occurrence). Les dimensions des deux strettes sont également semblables, malgré le fait que dans la première il y a quatre présentations du thème, au lieu de trois dans la deuxième, grâce au point d'orgue sur lequel se termine cette dernière. En ce qui concerne les divertissements, le premier comportant 5 mesures, le deuxième 13 et le troisième 10, nous pouvons imaginer une proportion de 1/3/2, la partie centrale étant légèrement réduite (13 mesures au lieu de 15).

Les deux dernières sections formelles, dont la première (homophonique) débute avec la tête du thème dans la voix supérieure et présente une modulation au ton de *la* bémol majeur pour finalement terminer sur un accord de *sol* mineur dans son 1^{er} renversement (mes. 70-74), comme nous l'avons vu, et la deuxième étant un *Adagio* conclusif, très semblable à celui sur lequel le *Prélude* s'achève (mes. 75-78), sont surprenantes dans le contexte d'une fugue classique ; cependant, leur existence peut s'expliquer par rapport aux proportions générales de l'œuvre, dans le cadre desquelles elles apparaissent comme le penchant formel de la première exposition, avec laquelle elles forment le cadre qui entoure une structure symétrique. Considère le nombre de mesures de chaque partie formelle comme suit :

Exposition 1 : 9 mes.

Divertissement 1 : 5 mes.

Exposition 2 : 10 mes.

Strette 1 : 6 mes.
Divertissement 2 : 13 mes.
Exposition 3 : 9 mes.
Divertissement 3 : 10 mes.
Pédale de Dominante : 9 mes.
Strette 2 : 5 mes.
Section homophonique : 5 mes.
Adagio : 4 mes.

On se rend compte que les proportions de l'exposition 1 correspondent exactement à celles du bloc composé par la section homophonique et de l'adagio ensemble ; les dimensions du divertissement 1 trouvent un écho dans celles de la strette 2 ; celles de l'exposition 2 sont pratiquement équivalentes à celles de la pédale de dominante ; les ensembles composés respectivement de la strette 1 et du divertissement 2, d'une part, et de l'exposition 3 et du divertissement 3, d'autre part, constituent des blocs de dimensions équivalentes (19 mesures chacun) qui se trouvent au milieu de la forme.

Harmonie :

Cette fugue reste presque exclusivement attachée à la tonalité principale (*mi* bémol majeur), avec quelques rares et brèves emprunts à d'autres tonalités : *si* bémol majeur, (mes. 11) ; *fa* mineur, (mes. 28-29, 35-36) ; *do* mineur, (mes. 37-38) ; *do* mineur, (mes. 41-42) ; *la* bémol majeur, (mes. 48) ; *ré* bémol majeur, (mes. 49) ; *si* bémol mineur, (mes. 50-52) ; *fa* mineur, (mes. 55-56).

La seule vraie modulation, au ton de la sous-dominante (*la* bémol majeur, mes. 71-73), intervient juste avant l'*Adagio* final.

Dans cette dernière section, comme dans celle qui termine le *Prélude*, l'exposition du thème partagée entre les deux mains est suivie d'un accord de 7^e de sensible (1^{er} renversement) en *si* bémol majeur, puis d'une cadence du type $I_4^6 V^7 I$ (avec retard et broderie inférieure de la 3^{ce}).

Mélodie/Rythme :

Etant donné le caractère foncièrement contrapuntique de cette pièce, on aurait du mal à isoler chacun de ces paramètres de l'ensemble du tissu musical.

On soulignera seulement le caractère instrumentale de l'écriture mélodique, déterminé par le fait que le thème est bâti sur des intervalles disjoints ; dans les divertissements 2 et 3, dont le caractère de développement nous avons déjà souligné, la voix supérieure assume, pour ainsi dire, le caractère d'une mélodie (instrumentale) accompagnée.

Rythmiquement, nous remarquons la régularité des valeurs et des mesures ; des syncopes (mes. 10, p. ex.) et un triolet de noires (mes. 31) constituent les seuls éléments de diversité.

7. *Impromptu*

Forme :

La forme de cette pièce correspond au schéma *A B A' A'' Coda*.

La partie *A* (mes. 1-19) comprend deux sections :

- *a1* (mes. 1-9), phrase construite selon le schéma (2+2)+4 mesures ; sa première demi période (mes. 1-2) est énoncée, puis transposée une tierce majeure en dessous (mes. 3-4) ; la deuxième période (mes. 5-9) comprend une mesure de transition vers la section suivante (mes. 9).

- *a2* (mes. 10-19), construite selon le schéma (2+2)+(2+2+2) mesures ; la première période reproduit presque exactement le début de *a*, avec énoncé et transposition de la première demi période (mes. 10-11 et 12-13, respectivement) ; la deuxième période commence par une figure descendante de 1 mesure (mes. 14) qui est transposée une quarte parfaite en dessous dans la mesure suivante (mes. 15), après quoi une formule cadentielle de 2 mesures est présentée et réitérée avec de légères modifications (mes. 16-17 et 18-19).

La partie *B* (mes. 20-31) assume le rôle d'un pseudo développement, car elle comporte un certain travail motivique, tout en restant exclusivement liée aux tonalités de départ (*ré* mineur et *fa* majeur). Elle comprend trois sections :

- *b1* (mes. 20-23), où le rythme dactylique du tout premier temps de la pièce est répété huit fois à la main gauche, accompagné par des syncopes haletantes à la main droite. Cette section a un caractère transitionnel, comme celui d'un pont qui précède un deuxième groupe thématique ; même si ce n'est pas le cas, les mesures suivantes apportent du matériau nouveau, ce qui nourrit l'ambiguïté de cette section.
- *b2* (mes. 24-25), où le compositeur introduit une figure nouvelle en doubles croches, composée de quintes ascendantes et accords parfaits en alternance.
- *b3* (mes. 26-31), où la main gauche répète et développe toute la première mesure de la pièce, en même temps que la main droite fait entendre l'élément introduit en *b2* (mes. 26-29) ; les deux mesures de conclusion réitèrent le seul matériel de *b2* (mes. 30-31).

La partie *A'* (mes. 32-36) est très courte et pourrait se rattacher soit à la partie précédente, car elle « développe » la première demi période de la pièce [avec une modulation au ton de la dominante (*do* majeur) du ton principal et des chromatismes par ailleurs absents], soit à la partie suivante, car elle se présente comme une « fausse » réexposition.

La partie *A''* (mes. 37-59) est l'exacte équivalent de la partie *A*, sauf en ce qui concerne :

- 1) la semi période des mesures 54-55 où, à l'inverse de ce qui se passe dans les mesures correspondantes 18 et 19, le compositeur introduit une modulation au ton principal (*fa* majeur) ;
- 2) les quatre dernières mesures (56-59), où l'élément issu de la section *b2* est utilisé comme formule terminale.

La *Coda* (mes. 61-64) commence après une mesure de silence ; elle reproduit le premier « temps et demi » du motif initial de la pièce (dactyle+longue) dans sa formule originale, suivie de sa transposition une tierce majeure en dessous. Le caractère hésitant de ces deux mesures (61-62) est renforcé par les points d'orgue qui succèdent à chaque intervention, et par l'indication manuscrite par l'auteur « come hesitante ». Pour conclure, le compositeur a écrit des accords parfaits en arpèges *ff*.

Carrures et proportions :

Dans la partie *A*, la section *a* comprend deux carrures, une régulière de quatre mesures et une autre, irrégulière de cinq mesures (ce qui s'explique par la mesure de transition

« ajoutée ») ; la section *a'* comprend, à son tour, une carrure de quatre mesures et une autre de six mesures.

La partie *B* comprend quatre mesures régulières, de quatre, puis deux, puis quatre et finalement deux mesures.

Quant à la partie *A'*, elle se compose d'une seule carrure irrégulière de cinq mesures.

La partie *A''* reprend le schéma métrique de son homologue *A*, auquel s'ajoute une carrure terminale de quatre mesures.

La *Coda*, qui correspond à une carrure régulière de quatre mesures, est précédée d'une carrure irrégulière de une mesure qui correspond à un silence dramatique (« G.P. ») dont la fonction est d'accentuer le caractère hésitant du début de la *Coda*.

A l'inverse de ce qui se passe dans des pièces analysées ci-dessus qui utilisent les mêmes éléments formels de base, comme le *Nocturne* et la *Romance sans paroles*, où le nombre des mesures augmente de la partie *A* à la partie *B*, pour décroître ensuite progressivement jusqu'à la *Coda*, dans l'Impromptu on vérifie que la partie *A* contient 7 mesures de plus que la partie *B*, qui à son tour comprend 7 mesures de plus que la partie suivante, *A'* ; ensuite, *A''* apparaît comme la section la plus importante au niveau des dimensions, comportant 23 mesures, tandis que la *Coda* est comparable à la section *A'*, avec 4 mesures au lieu de 5.

Au niveau de la structure interne des parties de la forme, nous remarquons une propension de la part du compositeur à utiliser des blocs de mesures identiques. Ainsi, la partie *A* comprend deux sections, de 9 et 10 mesures respectivement. La partie *B*, avec trois sections, de 4, 2 et 6 mesures, présente deux blocs comparables de 6 mesures. Les dimensions de la partie *A'* sont du même ordre que celles des blocs de mesures précédents ; similairement, le bloc de 4 mesures sur lequel se termine la partie *A''* (et qui correspond à l'ajout d'une formule cadentielle à la réexposition presque littérale de *A*) trouve un écho dans les dimensions de la *Coda* qui s'ensuit.

Harmonie :

Cette pièce est écrite en *fa* majeur ; elle gravite autour de cette tonalité et de son relatif, *ré* mineur, avec d'intéressants emprunts qui enrichissent le langage tonal. Au niveau des enchaînements, on dirait qu'ils sont plus souples que dans des pièces précédemment analysées, comme par exemple la *Valse* et la *Romance sans paroles*.

La partie *A* présente une progression du ton principal au relatif ; on y trouve les enchaînements suivants :

- dans la section *a*, la première demi période est fondée sur les accords de I ii⁶ (avec triple appoggiature) I₄ et V⁵, en *fa* majeur (mes. 1-2); la deuxième demi période présente l'enchaînement i ii⁶ (avec triple appoggiature) i₄ V[#], en *ré* mineur (mes. 3-4). La deuxième période débute en *si* bémol majeur (V⁷ I⁷, mes. 5) ; la mesure 6 est bâtie sur un accord de 7^e de dominante en *la* majeur, avec appoggiature, qui se résout dans la mesure suivante (I⁶) ; ensuite, dans un passage qui fait penser à Fauré, nous trouvons un emprunt au ton de *fa* dièse mineur (2^e renversement de l'accord de 5^{te} augmentée sur le 3^e degré), suivi du 2^e renversement d'un accord de 7^e de dominante qui peut-être analysée soit en *fa* dièse mineur (iv[#]₄, si nous considérons le *ré* dièse comme le 6^e degré altéré de la gamme mineur mélodique ascendante), soit en *mi* majeur (dominante de *la*). Les mesures 8 et 9 présentent l'enchaînement I₄ V⁷ I en *la* majeur.
- la première période de la section *a'* correspond harmoniquement à son homologue dans *a* ; la deuxième période présente un enchaînement de vii⁷ I en *sol* mineur (mes. 14) suivi d'un passage en *ré* mineur (mes. 15-20) que nous pouvons chiffrer comme suit : vii⁷ I v⁶ (le *do* bécarré de la basse provenant de la version descendante de la gamme mineur mélodique) VI⁷ ii[#] i₄ V[#] I ii[#] i₄ V I.

Dans la partie *B*, nous trouvons le suivant cheminement harmonique :

- *b1* reste en *ré* mineur, mis à part le dernier temps de la mesure 23, où l'accord de V⁷ en *fa* majeur mène à la section suivante ;
- *b2* se déroule exclusivement dans le ton principal de la pièce, si nous considérons les quintes de la basse *fa-do* et *do-sol* qui alternent pendant toute cette section ; toutefois, les accords parfaits de *ré* mineur et *la* mineur qui s'y superposent, à la main droite, suggèrent le ton du relatif, en introduisant un élément de polytonalité ;
- *b3* ressemble harmoniquement à *b2*, étant donné que l'élément exposé dans cette dernière section s'y trouve superposé au motif initial de la pièce, en *fa* majeur.

La partie *A'* débute en *fa* majeur (mes. 32-33) avec l'enchaînement I ii⁶ I₄ suivi d'un emprunt à *la* mineur (accord de dominante) puis d'un accord de *mi* mineur ; ce dernier, qu'à l'écouté évoque l'univers du ton de *mi* mineur, quoique brièvement, constitue un rapprochement au ton de *do* majeur qui va suivre ; les mesure suivantes (34-35) sont

clairement en *do* majeur, qu' apparaît à la fin de ce passage (et après une descente chromatique ornementale) comme la dominante de *fa* majeur.

La partie *A''* suit exactement le schéma harmonique de *A*, avec l'ajout de quatre mesures « empruntées » à la section *b2* (mes. 56-59).

La *Coda* commence dans le ton principal (mes. 61, I en *fa* majeur) ; la mesure suivante est fondée sur l'accord de 7^e de sensible en *do* majeur (vii²) ; les deux dernières mesures présentent es accords de dominante et de tonique en *fa* majeur.

Mélodie :

Excepté les figures de développement présentées dans les sections *b1* et *b2*, et reprises à la fin, cette pièce revêt un caractère vocal qui lui confère sa mélodie lyrique en degrés conjoints pour la plupart.

Cette mélodie est placée le plus souvent à l'intérieur de la texture d'accompagnement [pratique caractéristique dans l'œuvre de Sigismund Thalberg (1812-1871)¹] ; quand, à quatre reprises, elle passe à la voix supérieure (mes. 7, 34-36, 43, 62), l'effet obtenu est très expressif.

Rythme :

Nous remarquons, dans cette pièce, une préférence très marquée pour les rythmes dactyliques, d'ailleurs comme dans plusieurs autres pièces du même auteur (voir *Arabesques*, *Valse*, *Nocturne*, *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do*, par exemple). A part cela, la régularité de la subdivision est enrichie à la toute fin de la partie *A''* (mes. 58) par une écriture ternaire superposée à la mesure binaire, dont résulte un effet d'hémiole cher à Freitas Branco (voir *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do*, par exemple).

¹ GILLESPIE (John), *Five centuries of keyboard music*, New York, Dover, 1972, p. 253-254.

8. *Prélude*

Forme :

La forme de ce *Prélude*, extrêmement simple, se résume au schéma *A B Coda*.

La partie *A* (mes. 1-8) comprends deux sections, *a1* (mes. 1-4) et *a2* (mes. 5-8), fondées sur le même enchaînement d'accords ; celui-ci est présenté aux extrêmes grave et aigu du clavier sur les temps de la mesure, rebondissant en arpèges serrés dans les contretemps respectifs ; dans *a2*, contrairement à la première présentation de ce matériel, la voix la plus aigue des accords de la main droite est reproduite dans le registre central du piano par la main gauche sur les octaves de basse, avec lesquelles elle produit systématiquement des intervalles de tierce.

Dans la partie *B* (mes. 9-20), un chant « bien en dehors et expressif » (selon l'indication de l'auteur) est confié à la main droite, et évolue entre les octaves graves de la basse et des accords d'accompagnement dans le registre aigu que joue la main gauche.

La *Coda* se résume à quatre mesures où l'accord de *do* majeur est déployé en noires successives vers l'aigu (sur une octave pédale) avant de se poser dans le registre central-grave de l'instrument sur deux blanches *pianissimo*.

Carrures et proportions :

La partie *A* se compose de deux carrures régulières de 4 mesures chacune.

La partie *B* comprends une carrure régulière de huit mesures que suit une carrure irrégulière de trois mesures opérant le retour à *do* majeur.

La *Coda* est une carrure régulière de 4 mesures.

Malgré la simplicité presque décevant de cette pièce, on y remarquera quand même un souci de proportion arithmétique entre les différentes parties de la forme toutes comprenant n nombre de mesures multiple de 4. Le *ratio* de la proportion (2-3-1) correspond à 8 mesures dans la partie *A*, 12 dans la partie *B* et 4 dans la *Coda*.

Harmonie :

La partie *A* est fondée sur un enchaînement d'accords entièrement diatoniques qui oscille entre la tonalité de *do* majeur et celle de *la* mineur ; le concept de « modalité harmonique »¹ se borne ici à une harmonisation qui respecte le mode mineur sans sensible. Ainsi, cet enchaînement peut être analysé en *do* majeur comme suit : I IV V vi V IV ii iii ; cependant, les trois derniers accords suggèrent très fortement les degrés VI iv v en mode de *la* sans sensible. Les seuls éléments de recherche harmonique ici présents, par rapport aux préceptes du langage tonal, sont l'utilisation de l'enchaînement IV V dans le sens opposé (V IV), ainsi que du mode mineur sans sensible (voir l'influence de Tomás Borba sur son disciple Freitas Branco). Cependant, d'évidentes faiblesses dans ce fragment² contribuent à en diminuer l'effet musical, quelque soit l'intention du compositeur.

La partie *B* commence par un enchaînement où les modes de *ré* et de *la* sont suggérés de façon ambiguë (i⁶ ii i⁶ v, en mode de *ré*, ou iv⁶ v iv⁶ i, en mode de *la*, mes. 9-12). La suite (mes. 13-16) semble affirmer le mode de *la* de façon plus précise : v VI iv v. Les trois dernières mesures de cette partie opèrent un retour assez maladroit à la tonalité initiale de *do* majeur, pouvant être analysées d'abord en mode de *la* (iv⁶ v iv⁶) avec une résolution de saveur plagale à la fin (en réalité, ii⁶ I en *do* majeur).

Mélodie :

La partie *A* de cette pièce est essentiellement harmonique ; du point de vue mélodique, la voix la plus aigüe des accords de la main droite déploie le tétracorde *sol la si do* d'abord de façon ascendante (mes. 1-2), puis descendante, avec une broderie inférieure à la fin (mes. 3-4).

La partie *B* présente un « chant bien en dehors et expressif »³ qui procède par étapes : un premier élan qui mène jusqu'à la quarte au-dessus de la note de départ (*ré sol* ; mes. 9-10), puis une deuxième montée, par tierces superposées (*ré fa la do*) jusqu'au point culminant de

¹ BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 179.

² Voir des quintes et des octaves parallèles, par exemple.

³ Indiqué sur la mesure 9 du manuscrit qui se conserve dans les fonds d'archives CSB.

cette partie (mes. 11-12) ; la courbe descendante des mesures suivantes se fait par le biais de notes de passage et de broderies, jusqu'à la résolution sur *do* qui ouvre la *Coda*.

La *Coda* s'agissant simplement d'un déploiement de l'accord de *do* majeur, son analyse mélodique n'est pas pertinente.

Rythme :

Nous remarquons dans cette pièce une grande régularité rythmique. La partie *A* présente une alternance constante entre les temps et les contretemps, ce qui résulte en un flux constant de noires, à part la présence d'un rythme dactylique dans les mesures 7 et 8.

Le chant de la partie *B*, est bâti en grande mesure sur des rythmes dactyliques ; en revanche, l'accompagnement de ce même chant fait entendre des cellules rythmiques anapestiques, si nous considérons l'ensemble de l'octave grave et des accords d'accompagnement qui suivent dans chaque mesure.

9. *Albumblätter*

9.1 *Albumblätter* op. 6 n° 1

Forme :

L' *Albumblätter* op. 6 n° 1 (*Allegretto*) comporte cinq sections bien définies (16+16+16+16+8 mesures), que nous appellerons schématiquement *A B C A' Coda*. La continuité entre les sections *B* et *C* peut permettre leur groupement ; dans ce cas la structure globale correspondrait à la forme *lied*.

La partie *A* (mes. 1-16) a le caractère d'une mélodie accompagnée par une ligne de basse, en octaves à la main gauche, dont le complément harmonique se trouve à contretemps dans le registre central du clavier. La mélodie se présente sous la forme de deux phrases régulières, chacune d'entre elles constituée d'un antécédent et d'un conséquent (4+4+4+4 mesures). La première phrase se termine avec un groupe mélodique « masculin », selon la

terminologie de Vincent d'Indy¹, tandis que la deuxième comporte un groupe final « féminin ». La simplicité de cette « idée musicale »² est en accord avec celle de l'accompagnement en valeurs égales.

La partie *B* (mes. 17-32) correspond, elle aussi, à une mélodie accompagnée ; cette fois-ci, le chant est complété par un contrepoint à la main droite, et soutenu par des arpèges ascendants et descendants à la main gauche. L'écriture pianistique ressemble à celle d'un *nocturne*. La mélodie comporte ici quatre périodes différentes (4+4+4+4 mesures).

La partie *C* (mes. 33-48) comporte la juxtaposition des éléments fondamentaux des deux sections précédentes : la première période mélodique de *A*, transposée deux fois et ensuite fragmentée, d'un côté, le contre-chant et l'accompagnement arpégé en double croches de *B*, de l'autre. Les trois dernières mesures de cette section (mes. 46-48) présentent un retour progressif à l'élément syncopé de la section *A* et constituent, donc, une transition qui mène à *A'* (mes. 49-64), réexposition littérale de *A*.

La *Coda* (mes. 65-73) est construite de façon simple mais astucieuse : elle superpose la première période mélodique de *A* (à la main gauche) et la première période mélodique de *B* (à la main droite), tout en les décalant d'une croche. Après un point d'orgue, les notes supérieures des accords de la main droite reprennent la suite de la mélodie *A*, qui se présentait juste avant à la main gauche, comme nous l'avons vu.

Carrures et proportions :

Cette pièce est exclusivement bâtie sur des carrures régulières de quatre mesures, à l'exception de la *Coda*, qui se compose de deux carrures irrégulières de cinq mesures chacune, si nous considérons que la réalisation du point d'orgue qui figure sur le silence de la mesure 68 double sa durée ; si, au contraire, on ignore la mesure de silence en question, nous sommes en présence d'une carrure de trois mesures (mes. 65-67) à laquelle se succède une carrure terminale de cinq mesures (mes. 69-73), l'ensemble desquelles représente huit mesures de musique écrite.

Au niveau des proportions, nous sommes en présence d'une pièce dont les quatre parties *A*, *B*, *C* et *A'* comportent le même nombre de mesures (seize) ; la particularité de la

¹ INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, Vol. 1, Paris, Durand, 1912, p. 32-33.

² *Ibid*, p. 43.

Coda étant l'objet de réflexion ci-dessus, nous remarquons simplement qu'elle comprend huit mesures de musique écrite, donc la moitié du nombre de mesures qui compose chacune des autres parties de la forme.

Harmonie :

Dans la partie *A*, il se produit une ambiguïté entre les univers modale et tonale. Au départ, nous sommes dans le mode de *la* sur *ré*, mais l'altération du *do* dièse à deux reprises (mes. 4 et 12) suggère plutôt la tonalité de *ré* mineur ; à la fin de cette partie, l'on retrouve un emprunt à *ré* majeur (mes. 15-16).

Dans la partie *B*, qui commence en *fa* majeur, l'harmonisation de la mélodie est moins conventionnelle que dans la partie *A* ; en effet, dans les mesures 29 à 32 nous assistons à une modulation abrupte qui va de *fa* majeur à *mi* majeur (mes. 29 et 32), avec de brèves incursions dans les tonalités de *do* dièse majeur (mes. 30) et *si* bémol majeur (mes. 31). Le choix des accords est légèrement plus osé que dans la partie précédente, où Freitas Branco n'avait utilisé que des accords parfaits et des accords de 7^e (de dominante et majeure) ; maintenant, on voit apparaître des accords de 9^e et de 7^e et 5^{te} diminuée, destitués cependant de leur fonction tonale (par exemple, aux mesures 30-31, un accord de 9^e de dominante en *si* bémol majeur est suivi d'un accord de 7^e et 5^{te} diminuée en *mi* majeur).

La partie *C* commence en *mi* bémol mineur (mes. 33-35), passe par *fa* bémol majeur (mes. 36) et *mi* bémol majeur (mes. 37-39), puis s'oriente vers le mode de *ré* (mes. 40-44) et finalement la tonalité de *ré* mineur (mes. 45-48), juste avant la réexposition de la partie *A*.

La *Coda* reste exclusivement dans le mode de *la* sur *ré*.

Mélodie :

Au niveau mélodique, la partie *A* de l' *Albumblätter* op. 6 n° 1 présente une ligne diatonique de caractère vocal ; remarquons, par exemple, que les intervalles disjoints sont ici presque toujours « compensés » par un mouvement contraire en intervalles conjoints.

Dans la première période de la partie *B*, le caractère plutôt instrumentale de la voix la plus aigue, avec une succession d'intervalles disjoints, est équilibré par la ligne d'accompagnement qui figure en dessous (toujours à la main droite), en intervalles conjoints ; la quatrième et dernière période de cette partie fait appel à un langage chromatique jusqu'alors absent de la pièce.

Les parties *C* et *A'* reprennent les caractéristiques mélodiques de *A*.

La *Coda*, étant bâtie sur une juxtaposition des matériaux de *A* et de *B*, combine les caractéristiques mélodiques de ces deux parties.

Rythme :

Du point de vue rythmique, rien ne nous semble particulièrement digne de note dans cette pièce. Cependant, nous remarquons que *B* commence par un motif dactylique, qui revient plusieurs fois dans cette partie de la forme ; la *Coda* reprend ce même élément (à la main droite), en le décalant d'une croche par rapport à la mesure binaire, ce qui produit un effet intéressant dans le contexte rythmiquement très régulier de l'oeuvre.

9.2 Albumblätter op. 6 n° 2

Forme :

L' *Albumblätter* op. 6 n° 2 (*Allegretto*) est structurée en cinq sections, *A B C A' Coda*. Son motif de base est une présentation, sous forme d'arpège, de l'accord de 7^e de dominante, d'abord sur le premier degré en *ré* majeur, puis sur le cinquième.

La partie *A* comprend les mesures 1 à 13 ; elles sont groupées en deux phrases qui constituent, ensemble, l'idée musicale :

- la première de ces périodes, *a1* (mes. 1-2) expose le motif à la main droite ;
- la deuxième, *a2* (mes. 3-7), se présente sous la forme d'un contrepoint qui fait penser aux *Inventions à deux voix*, de J. S. Bach (avec le motif principal à la main gauche) ;
- la troisième, *a3* (mes. 8-9), d'un contour similaire à la première dessine un accord de 9^e de dominante, au lieu de la 7^e prévue ;
- la quatrième, *a4* (mes. 10-13) est une sorte de développement de la période précédente.

La partie *B* (mes. 14-26) reprends l'ambiance de *Nocturne* que nous avons trouvé dans l'opus 6 n° 1, toujours avec un chant lyrique et son contrepoint à la main droite (ce contre-

chant présente ici un intéressant canon par augmentation non rigoureux), ainsi qu'un accompagnement en arpèges ascendants/descendants à la main gauche. Elle comprend trois périodes : *b1* (mes. 14-17), *b2* (mes. 18-21) et *b3* (mes. 22-26) ; la formule terminale de cette dernière reprend du matériel cadentiel de la section *a4*, quoique modifié, à partir de la mesure 24.

La partie *C* (mes. 27-40) développe le motif principal, d'abord par transpositions successives de la période *a1*, toujours avec de nouvelles formules cadentielles ; ainsi, on y distingue les sections *c1* (mes. 27-29), *c2* (mes. 30-32) et *c3* (mes. 33-34). Ensuite, le seul motif initial de six doubles-croches est présenté deux fois à la main droite, en alternance avec une réponse rythmiquement similaire à la main gauche ; cette section, *c4* (mes. 35-40), se termine par une formule cadentielle dérivée de celle qu'on a décelé dans la section *b3*.

La partie *A'* (mes. 41-53) récapitule textuellement la partie initiale *A*.

La *Coda* (*Poco più lento*, mes. 54-58), construite sur le motif principal de toute la pièce, ralentit le mouvement, tant par la nouvelle indication de tempo que par le biais d'un accompagnement moins mouvementé qu'auparavant, en noires pointées à la main gauche ; la formule cadentielle terminale est encore une fois en parenté étroite avec celle de *b3*.

Carrures et proportions :

La partie *A* comprend quatre périodes irrégulières (2+5+2+4 mesures) ; comme nous l'avons vu, elles se constituent en deux grandes phrases qui, ensemble, définissent l'idée musicale.

La partie *B* présente deux carrures régulières de quatre mesures chacune (*b1* et *b2*) ; musicalement, la période *b3* semble « régulière », mais la mesure terminale qui s'y ajoute la rend irrégulière (cinq mesures).

La partie *C* présente une carrure irrégulière de deux mesures et demi (section *c1*), car la dernière de ses mesures est écrite en $\frac{3}{8}$ au lieu de $\frac{6}{8}$ comme partout ailleurs. La section *c2* représente une carrure irrégulière de 3 mesures, et *c3* une carrure régulière de 2 mesures. La dernière période de cette partie, *c4*, correspond à une carrure irrégulière de six mesures et demi ; en effet, la dernière mesure de cette section est écrite en $\frac{3}{8}$ au lieu de $\frac{6}{8}$.

Etant une réexposition de *A*, la partie *A'* reproduit le même schéma métrique de 2+5+2+4 mesures.

La *Coda* est bâtie sur une carrure irrégulière de cinq mesures.

Au niveau des proportions de la macro structure, nous constatons (comme d'ailleurs dans *Albumblätter* op. 6 n° 1) une correspondance entre le nombre de mesures de chacune des parties *A*, *B*, *C* et *A'* ; ici, par contre, cette correspondance n'est pas tout à fait exacte, dans la mesure où la partie *C* comporte 14 mesures, tandis que les trois autres en comprennent 13. La *Coda* est significativement plus courte que les parties précédentes, ici plus encore que dans la pièce précédente.

En ce qui concerne l'organisation interne des parties de la forme, nous remarquons que la partie *A* comprend deux blocs de mesures pratiquement équivalents [(2+5)+(2+4) mesures] ; la partie *B* en comprend trois, de 4+4+5 mesures, correspondants à ses trois sections. La partie *C* présente une certaine symétrie à l'égard des proportions internes, dans la mesure où ses deux premières sections, de trois mesures chacune, constituent un bloc de 6 mesures, auquel succèdent une section de 2 mesures et une autre de 6 mesures. La partie *A'* étant une réexposition littérale de *A*, elle en reproduit l'organisation interne.

Harmonie :

Dans la partie *A*, et particulièrement dans sa première période, *a1*, l'harmonie oscille entre tonique et dominante, en *ré* majeur ; la section *a2* effectue des modulations, d'abord en *si* mineur (mes. 4-5), puis en *la* majeur (mes. 6-7), et prépare le retour à la tonalité initiale ; *a3* reprend la tonalité de *ré* majeur ; *a4* module au ton de *la* majeur (mes. 12-13), après de brèves emprunts aux tons de *fa* dièse mineur (mes. 10) et de *mi* majeur (mes. 11). En général, la section *A* est très stable du point de vue tonale, faisant alterner continuellement les fonctions de tonique et de dominante, tant au niveau du motif qu'au niveau des périodes, dans une espèce de balancement qui lui confère le caractère d'une *Barcarolle*.

La partie *B* présente des modulations en *fa* dièse mineur (section *b1*, mes. 17), *fa* majeur (section *b2*, mes. 19), *ré* majeur (idem, mes. 20), *si* mineur (idem, mes. 21), *la* majeur (section *b3*, mes. 22), pour aboutir, de façon non conventionnelle, à *la* bémol majeur (idem, mes. 24-26).

Dans la partie *C* (mes. 27-40), le motif principal qui est développé apparaît d'abord en *ré* bémol majeur (section *c1*, mes. 27-28) ; la tonalité présentée de suite (*fa* majeur) est

préparée dès les mesures 28-29¹. La section *c2* se déroule en *fa* majeur (mes. 30-31), pour terminer sur un accord augmenté (*ré, fa* dièse, *la* dièse, mes. 32) qui opère la transition avec la section suivante ; *c3* commence en *sol* majeur (mes. 33) et se termine également sur un accord augmenté (*do, mi, sol* dièse, mes. 34) ; *c4* oscille entre les tonalités de *la* majeur (mes. 35-37) et de *fa* dièse mineur (emprunt à la mes. 35, puis mes. 38-40).

La partie *A'* reproduit naturellement le schéma harmonique de *A*.

La *Coda* commence par une zone de grande instabilité tonale qui suggère les tons de *la* majeur² (mes. 54, premier temps), de *fa* dièse mineur (mes. 54, deuxième temps), de *ré* majeur (mes. 55, premier temps), de *fa* dièse mineur à nouveau (mes. 55, deuxième temps). Dans le premier temps de la mesure 56, l'altération descendante du *sol* dièse précédemment entendu à la main gauche et le dessin mélodique de la main droite suggèrent le ton de *do* majeur³ ; à la fin de cette mesure, la tonalité principale de *ré* majeur est clairement énoncée, et ceci jusqu'à la fin de la pièce.

Mélodie :

Le recours constant à des arpèges comme matériel thématique dans les parties *A*, *C*, *A'* et *Coda* rend l'aspect mélodique de cette pièce très « instrumental », comme souvent dans les *Inventions* de J. S. Bach auxquelles nous avons déjà fait allusion. Seule la partie *B* présente une mélodie « *cantabile* » fondée sur des intervalles conjoints, où le caractère d'un *Nocturne* revient, comme on l'a précédemment signalé.

¹ Dans l'exemplaire de cet oeuvre que le compositeur a offert au pianiste José Viana da Mota, le *mi* bémol qui apparaît à la mesure 28 est corrigé (probablement par la main de l'auteur) par un bécarré. Par ailleurs, se rendant compte de cette faute, Luís de Freitas Branco l'a signalé à son oncle João, en lui demandant de corriger l'exemplaire qui lui était parvenu, ainsi que d'en faire part de la correction à son père également ; voir BRANCO (Luís de Freitas), *Lettre à son oncle João*, Monte dos Perdigões, 27/09/1909 (JMFB).

² Serait le *sol* bécarré une faute ? Un *sol* dièse à la place serait plus cohérent, et avec le dessin du motif principal de la pièce ici évoqué, et avec l'univers tonal sous-jacent...

³ Le *mi* dièse initial serait ici, par enharmonie, entendu comme un *fa* bécarré.

Rythme :

Les seuls éléments d'irrégularité rythmique sont présents dans la partie *C*, où l'on retrouve une mesure à $\frac{3}{8}$ et une autre à $\frac{9}{8}$, ce qu'on a signalé ci-dessus. Cette dernière (mes. 40) est construite sur une hémiole, judicieusement placée à un moment particulièrement important de la forme, juste avant le début de la réexposition (*A'*).

9.3 *Albumblätter* op. 6 n° 3

Forme :

Cette pièce, comme les deux précédentes, peut être découpée en cinq sections (*A B C A' Coda*).

La section *A* (mes. 1-16) est composée de quatre périodes :

- *a1* (mes. 1-4) présente le motif principal : un accord parfait qui se déplace trois fois par sauts d'octave vers le registre aigu du clavier, suivi d'une appoggiature qui rebondit vers le grave ; ce motif de deux mesures est équilibré en suite par une désinence descendante.
- *a2* (mes. 5-8) réitère le motif de *a1*, suivi d'une nouvelle désinence fondée sur des cellules rythmiques ionique mineur (deux valeurs brèves et deux longues) et anapeste (deux brèves et une longue)¹.
- *a3* (mes. 9-12) transpose le motif initial une quarte en dessous et introduit un nouveau motif, lui aussi important pour la genèse de la pièce ; fondé sur des cellules rythmiques ionique mineur et anapeste, comme la désinence de *a2*, il présente des accords *staccatto* construits sur un mouvement contraire des voix extérieures et une pédale intérieure.
- *a4* (mes. 13-16) transpose le motif initial une tierce en dessous et présente ensuite une désinence qui résulte de la combinaison des désinences antérieurement présentées.

¹ Voir EMMANUEL (Maurice), *Histoire de la langue musicale*, tome 5, « Antiquité - Moyen Age », Paris, Librairie Renouard (H. Laurens éd.), 1911, 112 p.

La partie *B* (mes. 17-30) assume le caractère lyrique d'un *Nocturne*, comme ses équivalents dans les deux pièces op. 6 n° 1 et n° 2. On y décèle deux sections :

- *b1* (mes. 17-24), composée d'une phrase en octaves à la main droite sur une pédale grave et un trémolo mesuré à la main gauche (mes. 17-20), suivie d'un groupe de quatre mesures où la pédale est abandonnée (mes. 21-24).
- *b2* (mes. 25-30), où le lyrisme de la phrase en octaves est exacerbé, notamment par l'agrandissement de l'intervalle montant de son avant-dernière mesure (mes. 27, par rapport à la mes. 19) ; la désinence conclusive sans pédale (mes. 29-30) est ici raccourcie de deux mesures.

La partie *C* (mes. 31-58) fonctionne comme un développement. Le motif principal (accords parfaits déplacés par sauts d'octave) y est successivement transposé, tandis que le motif présenté dans les mesures 11-12 est assujéti à un travail de légère métamorphose rythmique, mais aussi d'inversion mélodique. On y décèle six sections :

- *c1* (mes. 31-34) ;
- *c2* (mes. 35-42), où le développement du motif des mesures 11-12 atteint son expression maximale, en préparation de la cadence rompue qu nous trouvons à la mesure 42.
- *c3* (mes. 43-46) ;
- *c4* (mes. 47-50) ;
- *c5* (mes. 51-54) ;
- *c6* (mes. 55-58).

La réexposition de *A* (partie *A'*, mes. 59-66) est littérale et raccourcie, dans la mesure où elle se limite aux seules sections, *a1* et *a2*.

La *Coda* (mes. 67-74) reprends uniquement le motif principal de la pièce, ici transposé successivement par degrés conjoints vers le grave et « raréfié » par un processus de « développement par élimination ». En effet, la première présentation du motif est complète (deux mesures) et inclut l'appoggiature qui rebondit vers le grave (mes. 67-68) ; la deuxième (mes. 69-70) exclut ce dernier élément du motif et présente seul l'accord parfait qui se déplace trois fois par sauts d'octave vers le registre aigu du clavier ; la troisième (mes. 72) raccourcit ce même élément en ne transposant l'accord parfait que deux fois vers l'aigu. La désinence finale (mes. 73-74) est fondée sur celle de *a2*.

Carrures et proportions :

La section *A* comprend quatre carrures régulières de quatre mesures chacune.

La partie *B* s'organise également en quatre carrures régulières, cette fois-ci de 4+4+4+2 mesures ; dans les quatre dernières mesures de la section *b1*, l'accentuation graphique déplace le temps fort de la mesure et crée une zone d'ambiguïté métrique.

La partie *C* comporte six carrures régulières, dont cinq de quatre mesures chacune et une seule de huit mesures (*c2*, mes. 35-42).

La partie *A'* et la *Coda* comportent deux carrures régulières de quatre mesures chacune. En fait, la régularité de la toute dernière carrure (mes. 71-74) dépend de la mesure de pause (mes. 71) qui compense le raccourcissement progressif du motif principal ; un procédé similaire a été utilisé dans l'*Impromptu*, comme nous l'avons vu. Compte tenu du fait qu'il y a un point d'orgue sur la pause, nous pouvons également considérer que cette mesure vient justement contrarier le sentiment de régularité métrique ; dans ce cas, on la rattacherait plutôt à ce qui précède, et conséquemment la dernière carrure serait de trois mesures. Une troisième solution consisterait à envisager cette mesure de pause comme « partagée » entre les deux carrures (dédoublée par son point d'orgue) ; dans ce cas, la première carrure serait irrégulière et la deuxième régulière. Bien évidemment, selon que l'interprète pensera telle ou telle solution, l'exécution sera différente.

Au niveau des proportions des différentes parties, nous constatons que le nombre de mesures qui compose la partie *A* correspond au bloc de mesures résultant de l'assimilation de *A'* à la *Coda* (16 mesures, d'une part, et 8+8, d'autre part). Ces deux extrêmes encadrent les sections *B* et *C*, dont les dimensions sont un rapport de 1 pour 2, avec 14 mesures suivies de 28.

En ce qui concerne l'organisation interne de chacune de ces parties, et étant donné qu'ici, d'une manière générale, les sections correspondent à des carrures, il nous semble que l'essentiel en a été analysé ci-dessus.

Harmonie :

Sur le plan tonal, la partie *A* effectue un parcours simple qui mène de *si* mineur au ton de la dominante, *fa* dièse majeur. On doit signaler la cadence rompue qui a lieu à la fin de la section *a1* (mes. 3-4).

La partie *B* reste entièrement restreinte à la tonalité principale de la pièce, si mineur.

La partie *C* présente une incursion tonale en *sol* majeur (mes. 33-34) et un long passage en *mi* mineur (mes. 35-41, avec une sixte napolitaine à la mesure 39) avant d'arriver à la suspension du mouvement provoquée par une cadence rompue à la mesure 42. Le développement reprend ensuite les tonalités de *si* majeur (ou plus précisément le ton majeur de la dominante de *mi* mineur, mes. 43-44), *mi* mineur (mes. 45-46), *si* mineur (mes. 47-50, avec une incursion dans le ton de la sixte napolitaine aux mesures 47-49), *fa* dièse majeur (ou plus précisément le ton majeur de la dominante de *mi* mineur, mes. 51-52), *si* mineur (mes. 53-54) et *fa* dièse mineur (mes. 55-58, encore une fois avec une incursion dans le ton de la sixte napolitaine : mes. 55-57).

La partie *A'*, étant une réexposition raccourcie de *A*, se déroule exclusivement en *si* mineur.

La *Coda* (mes. 67-74) présente une progression harmonique qui évoque la musique populaire espagnole ; le motif principal de la pièce y est successivement transposé par degrés conjoints vers le grave (*si* mineur, *la* majeur, *sol* majeur). En fait, la progression de la basse dessine les trois premiers degrés de la gamme mineure mélodique descendante de *si* mineur, avant de conclure sur une cadence parfaite.

Mélodie :

Dans la partie *A*, l'aspect mélodique est fragmentaire ; il apparaît entrecoupé par l'élément en accords parfaits qui se déplacent successivement vers le registre aigu du clavier. En fait, nous ne pouvons pas parler de « mélodie » que dans les désinences des différentes sections qui composent cette partie, fondées en grande mesure sur des intervalles conjoints.

Par contre, la partie *B* consiste en une longue phrase mélodique en octaves, à caractère lyrique ; cette ligne est centrée sur la note *fa* dièse, qui fonctionne comme un pivot ; l'insistance sur des intervalles de tierce ascendante/descendante, ainsi que le retour de la phrase à la note « pivot », font penser à Brahms, notamment au 2^e mouvement de sa 4^e *Symphonie*. Dans la section *b2*, comme on l'a déjà signalé, le principe d'augmentation d'un intervalle est mis en œuvre, comme procédé visant à intensifier l'expressivité du discours musical.

Dans la partie *C*, caractérisée par un développement harmonique et rythmique du motif principal de la pièce, l'aspect mélodique est très nettement subordonné aux autres paramètres musicaux ; ainsi, il ne peut pas faire l'objet d'une analyse spécifique.

La partie *A'* ressemble naturellement à la partie *A*, dont elle constitue la réexposition.

Dans la *Coda*, le seul élément mélodique est présent dans les deux dernières mesures ; il s'agit du deuxième tétracorde de la gamme mélodique mineur ascendante de la tonique, *si* mineur, précédée par une appoggiature altérée : *mi* dièse, ceci avec un changement d'octave.

Nous remarquons également l'utilisation répétée d'appoggiatures, aussi bien sous la forme d'ornements brefs (mes. 2, 6, 10, 14, etc...) que sous une forme plus mélodique, énoncées dans le discours (mes. 38, 40, 73).

Rythme :

A part l'utilisation de cellules rythmiques grecques qu'on a signalé sous la rubrique consacrée à la forme de cette pièce, on note également le recours systématique aux hémioles, souvent renforcées par des accents graphiques ; ceci fait penser (encore une fois) à la musique de Brahms. D'ailleurs, le motif principal de l'œuvre est fondé sur ce principe, qu'il fait ressurgir à chacune de ses réitérations. D'autre part, le développement du motif anapestique aux mesures 33-34 et 37-38 fait également appel à l'hémiole.

9.4 *Albumblätter* op. 6 n° 4

Forme :

Structurellement, nous pouvons discerner quatre courtes sections, *A B C A'*, dans cette pièce.

La partie *A* (mes. 1-10) comprend deux phrases de cinq mesures chacune : *a1* (mes. 1-5, avec anacrouse) et *a2* (mes. 6-10, avec anacrouse) ; elles se caractérisent par un élément mélodique qui évolue sur un accompagnement harmonique en valeurs longues, et par une terminaison en accords plaqués, à la manière d'un choral.

La partie *B* (mes. 11-16) introduit un nouvel élément mélodique, que nous pouvons considérer « pré-ravélien » dans le sens où il préfigure des motifs que le compositeur français utilise dans la dernière de ses *Valses nobles et sentimentales*, ainsi que dans *L'Enfant et les sortilèges* et *Scarbo* ; il est dominé par un intervalle syncopé de quinte ascendante, et reprend l'écriture de choral qui avait terminé chacune des sections de *A*. Cette partie est « encadrée » par deux mesures d'immobilité : la première (mes. 11) est caractérisée par des silences qui précèdent l'anacrouse de la nouvelle phrase ; la dernière (mes. 16) est remplie par la seule octave grave sur laquelle se termine le fragment de choral, et par l'anacrouse de la phrase suivante.

La partie *C* [mes. 17 (avec anacrouse)-21] se présente à la fois comme une « fausse réexposition » et un court développement. En fait, elle commence par récapituler le motif initial de la pièce, transposé une seconde mineure en dessous (mes. 16-17). Un changement expressif d'intervalle (mes. 18) mène à une désinence différente de celles qu'on retrouve dans la partie *A*. Ensuite, l'élément mélodique présenté dans la partie *B*, qui se caractérise par un intervalle de quinte ascendante suivi d'une seconde mineure descendante, est présenté deux fois, en séquence, et en valeurs rythmiques diminuées (mes. 20) ; la dernière mesure de cette section (mes. 21) consiste en une formule cadentielle qui mène à *A'*.

A' [mes. 22 (avec anacrouse)-27] est la « vrai » réexposition de *A*, quoique raccourcie et simplifiée. En fait, elle ne concerne que la section *a1* de l'« exposition ». Dans ces premières mesures, le motif initial de la pièce est présenté à la main gauche, dans une voix intérieure (« ténor »). La deuxième partie de la section *a1* est ici schématiquement réduite à ses contours : en effet, l'envolée mélodique qui caractérise la mesure 2, avec la superposition de deux intervalles disjoints ascendants qui mènent au point culminant de la phrase sur le *fa* aigu, est ici omise; d'autre part, la désinence finale de la phrase est réduite à ses notes principales. Le changement expressif du dernier intervalle mélodique de *a1* (ici une tierce majeure et non pas mineure, mes. 24-25) mène à la formule cadentielle de deux mesures sur laquelle la pièce s'achève (mes. 26-27).

Carrures et proportions :

La partie *A* est bâtie sur deux carrures irrégulières de cinq mesures chacune, qui correspondent aux sections *a1* et *a2*.

La partie *B* correspond à une carrure de six mesures, si nous considérons, comme ci-dessus, que la mesure 11 (de silence) y appartient ; si, au contraire, on voit cette mesure comme un prolongement du point d'orgue sur lequel se termine la partie *A*, *B* correspondrait plutôt à une carrure de cinq mesures.

La partie *C* correspond à une carrure irrégulière de cinq mesures, et *A'* à une carrure de six mesures.

Etant donné le caractère succinct de cette pièce, les trois dernières parties correspondent *grosso modo* aux carrures qui les composent, avec un nombre de mesures entre 5 et 6, confondu par le recours systématique aux anacrouses. Cet ordre de grandeur représente approximativement la moitié du nombre de mesures qui compose la partie *A*, comprenant deux phrases de 5 mesures chacune.

Harmonie :

Sur le plan harmonique, nous pouvons discerner des traces d'un raisonnement tonal dans cette pièce, dans la mesure où son premier accord est une neuvième de dominante sur le 2^e degré (dominante de la dominante de *sol*), tandis que son dernier accord est un accord parfait majeur en *sol*. Ainsi, l'archétype du geste tension-détente caractéristique de la musique tonale y est présent. Cependant, le choix des accords employés tout le long de ce morceau, qui relèvent d'un concept de tonalité élargie, ainsi que la façon dont l'auteur les enchaîne, semblent contredire les lois et la logique du système tonal.

Ainsi, la cadence finale en *sol* majeur est surprenante, après l'instabilité tonale qui caractérise le morceau. Néanmoins, elle s'inscrit dans une continuité chromatique descendante, si nous considérons que la note de basse sur laquelle se fait la présentation du motif principal de la partie *A* est un *la*, et celle sur laquelle le même motif revient à la mesure 17 est un *la* bémol. En outre, l'apparition d'un accord parfait à la fin d'une pièce où l'on dirait que le compositeur cherche (sciemment ?) à contredire les principes du système tonal, comme nous l'avons vu, fait penser à certaines pièces de Désiré Pâque, notamment les *Dix pièces atonales pour la jeunesse*, op. 106 (numéros 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Les cadences finales de ses pièces concilient, en quelque sorte, les recherches harmoniques de leurs auteurs avec la tradition tonale dont, malgré tout, ils sont issus.

La section *a1* débute sur un accord de 9^e de dominante sur le 2^e degré, ou la dominante de la dominante (si nous considérons comme « tonique » l'harmonie de sol majeur sur laquelle se termine le morceau) ; la présence de cet accord au début de la pièce (et plus loin, à la mesure 17, transposé une seconde mineure en dessous) révèle une influence de Debussy, chez qui il apparaît fréquemment¹.

L'accord du 4^e temps de la mesure 1 peut être considéré comme une « quadruple broderie inférieure », tandis que celui du 3^e temps de la mesure 4 (qui est précédé par une triple appoggiature) est un accord de « septième de sensible », soit une 7^e mineure sur un accord de 5^{te} diminuée ; selon des auteurs tels que Jacques Chailley, Serge Gut et Jean-Pierre Bartoli, cet accord, qui apparaît dans la littérature musicale depuis le XVIII^e siècle, n'a été employé fréquemment qu'à la fin du XIX^e siècle, notamment par Richard Wagner à partir de la *Tétralogie*².

L'accord sur lequel se termine la section *a1* (mes. 5) est issu de la gamme par tons, fait qui témoigne de l'attirance que Freitas Branco commençait à éprouver, à l'époque de la composition de ce dernier volet des *Albumblätter*, pour l'univers sonore dit « impressionniste ».

La section *a2* commence sur une harmonie de 7^e de dominante en *do* (mes. 6) qui s'enchaîne sur un nouvel accord issu de la gamme par tons (mes. 7) ; l'envolée mélodique des mesures 7 et 8 vient à reposer sur un accord de 7^e majeure (mes. 9, 1^{er} temps) qui est suivi par l'enchaînement d'un accord de 7^e de sensible sur le 2^e degré de *sol* dièse mineur, un accord parfait mineur avec sixte ajoutée sur le 4^e degré du même ton (avec les notes du précédent accord) et finalement, la dominante de *sol* dièse mineur. Dans ce passage, les quintes parallèles de la basse évoquent une atmosphère archaïque.

La partie *B* commence sur le 2^e renversement d'un accord de 7^e de sensible (soit un accord de triton et tierce majeure, à la mesure 11) en *ré*, qui est suivi par un accord parfait de *ré* dièse majeur, dominante de *sol* dièse mineur, tonalité qui avait été suggérée à la fin de la partie *A* (le *la* dièse qui apparaît sur la dernière croche de la mesure 12 n'appartient pas à l'harmonie sous-jacente, mais peut être considéré comme une anticipation de l'harmonie suivante). Dans ce ton de *sol* dièse mineur, nous pouvons analyser les deux dernières mesures

¹ GUT (Serge), *Franz Liszt, les éléments du langage musical*, Paris, Klincksieck, 1975, cité dans BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 73.

² BARTOLI (Jean-Pierre), *op. cit.*, p. 66.

de *B* (mes. 14-15) comme un enchaînement du type : VII – III – VI – iv – V(ou v) – i ; le parallélisme de ces accords parfaits suggère, une fois de plus, une atmosphère religieuse et archaïque à laquelle l'influence de Debussy n'est pas étrange.

La partie *C* débute sur l'accord initial de la pièce transposé un demi-ton en dessous, sur un *la* bémol à la basse qui correspond, par enharmonie, au *sol* dièse sur lequel s'est achevée la partie *B*. Au dernier temps de la mesure 17, l'accord de *ré* bémol mineur qui représenterait la résolution naturelle du précédent accord (9^e de dominante) apparaît de façon très fugace, sur la pédale grave de *la* bémol. Le même accord, avec une double appoggiature et écrit enharmoniquement en *do* dièse mineur, va apparaître comme point culminant de cette partie, à la mesure 19, cette fois-ci à l'état fondamental. Les mesures 20 et 21 présentent un enchaînement d'accords sur des septièmes parallèles à la main gauche ; le premier de ces accords est une 7^e de sensible, tandis que le deuxième (sur le 3^e temps de la mesure 20), dont la tierce est omise, peut aussi bien être une autre 7^e de sensible qu'une 7^e de dominante ; le *ré* dièse qui supporterait cette dernière hypothèse apparaît au début de la mesure suivante, comme appoggiature du *do* dièse de l'accord de 7^e de dominante en *ré* dièse y présent (mes. 21).

La partie *A'* reprend l'harmonie du début de la pièce, soit un accord de 9^e de dominante en *ré* (dominante du ton principal de la pièce). Au dernier temps de la mesure 24 nous sommes en présence d'un accord parfait de *do* mineur (soit iv dans le ton principal de *sol*), auquel se suit un accord de 9^e mineure de dominante avec 6^{te} ajoutée, en *sol* (mes. 25), et le même accord avec 9^e majeure à l'avant dernière mesure (mes. 26). L'ambiguïté des modes du ton principal qui en résulte (*sol* mineur/*sol* majeur) est résolue par l'accord parfait majeur en *sol* sur lequel s'achève ce morceau (mes. 27).

Mélogie :

La mélodie assume un rôle prépondérant par rapport à l'accompagnement statique en notes longues. Cependant, les sections *a1* et *a2*, ainsi que la partie *B* se terminent de façon « harmonique », avec trois épisodes d'accords plaqués évocateurs d'un certain archaïsme de caractère religieux qu'on a signalé ci-dessus.

Dans la section *a1*, la mélodie se construit sur la base de symétries. Ainsi, jusqu'au premier temps de la mesure 2, nous pouvons déceler deux notes « pivot », le *si* et le *sol* ; la première est ornée d'une broderie supérieure, tandis que la deuxième se fait accompagner

d'une broderie inférieure et d'une échappée. Dans les mesures 2-3, nous sommes en présence d'un agrandissement d'intervalles : à une 5^{te} ascendante suivie d'une 2^{de} majeure descendante réponds une 5^{te} descendante suivie d'une 2^{de} majeure ascendante sur les mêmes notes (*si - fa# - mi / si - mi - fa#*).

Le début de la section *a2* (mes. 6 avec anacrouse) combine la figure initiale de la section précédente avec la dernière formule mélodique de *a1* avant sa conclusion en accords plaqués (5^{te} descendante suivie d'une 2^{de} majeure ascendante) ; ces deux gestes opèrent une synthèse du discours précédent ouvrant la voie à un dessin mélodique plus libre et « osée » dans les deux mesures suivantes ; encore une fois, la section se termine de façon « harmonique », en accords plaqués (mes. 9-10).

La partie *B* introduit un nouveau dessin mélodique (« scandicus flexus », soit trois « sons » ascendants, conjoints ou disjoints, suivis d'un « son » descendant, dans la terminologie de neumes du plain chant synthétisée par Olivier Messiaen dans son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*¹ ; en l'occurrence, il s'agit d'un demi-ton ascendant, d'une 5^{te} ascendante et d'un demi-ton descendant ; mes. 12) ; ce dessin est suivi d'une désinence descendante par degrés conjoints (mes. 13) qui se fait accompagner par un élément polyphonique menant à la formule en accords plaqués des mesures 14-15.

La partie *C* combine l'élément mélodique de la mesure 1 et celui de la mesure 13 (soit le début de la partie *A* et la fin de la partie mélodique de *B*), reliés par un saut d'octave et une 2^{de} majeure descendante [mes. 17 (avec anacrouse)-19]. Après cela, nous assistons à un développement fondé sur le motif initial de *B* (demi-ton ascendant, 5^{te} ascendante, demi-ton descendant ; mes. 20) ; la terminaison (mes.21) est également issue de *B*.

Dans *A'*, la première partie du motif de *a1* est légèrement simplifiée et présentée dans une voix intérieure (« ténor ») ; la deuxième partie du même motif est reprise par la voix supérieure (mes. 24 avec anacrouse). Quant à l'aspect mélodique de la cadence terminale (mes. 26), il est tout à fait analysable dans le ton de *sol* majeur, évoluant sur les degrés suivants de la gamme majeure correspondante : 3 – 6 – 3 – 4 – 3 – 2 – 1.

¹ MESSIAEN (Olivier), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tome IV, Paris, Alphonse Leduc, 1997, p. 8 et 10.

Rythme :

Nous remarquons une préférence pour le rythme trochée (longue-brève) comme élément thématique ; le rythme iambe (brève-longue) est également présent dans la partie *A*, où il apparaît systématiquement associé à des liaisons de valeur. D'autre part, différentes syncopes sont employées.

10. *Mirages*

10.1 *Mirages I*

Forme :

Cette pièce présente une structure tripartite du type *A B A'*.

La partie *A* (mes. 1-10) comprends deux sections, *a1* et *a2* ;

- *a1* (mes. 1-5) commence par une mesure introductive ; dans les deux mesures suivantes (mes. 2-3, avec anacrouse), le motif initial, que nous appellerons « antécédent 1 », est présenté à la main droite ; les mesures 4-5 (avec anacrouse) exposent l'inversion presque littérale transposée du motif principal, qu'on désignera par « conséquent 1 » [seuls deux intervalles sont différents : une tierce majeure descendante à la place d'une tierce mineure ascendante (mes. 4) et, inversement, une tierce mineure ascendante à la place d'une tierce majeure descendante (mes. 5)].
- *a2* (mes. 6-10) présente un nouveau motif qui consiste en une progression ascendante par degrés conjoints avec une tierce mineure à la fin, l'« antécédent 2 » (mes. 6-8, avec anacrouse) ; à l'inversion littérale transposée qui suit (mes. 9-11, avec anacrouse), on appellera « conséquent 2 ».

La partie *B* (mes. 11-21) comprends trois sections, *b1*, *b2* et *b3* :

- *b1* (mes. 11-13) et *b2* (mes. 13-15) reprennent la logique « antécédent/conséquent » qui domine les deux sections constitutives de *A*,

toujours fondée sur la présentation d'un motif suivie de son inversion presque littérale transposée.

- dans *b3* (mes. 15-21), il s'opère une sorte de développement qui part du motif exposé en *b2* (mes. 15-16) pour ensuite le transformer, d'abord dans ses intervalles constitutifs (mes. 16-18), puis dans sa structure rythmique (mes. 18-20) ; cette section se termine par deux mesures cadentielles, la première présentant un dessin composé d'une double broderie sur la note *la* (mes. 20), et la deuxième étant l'inversion de la première (mes. 21).

La partie *A'* (mes. 22-29) constitue une réexposition raccourcie de *A*. En effet, les mesures 22 à 26 (avec anacrouse) sont la réplique des mesures 1 à 5 (section *a1*) ; les mesures 27 et 28 (avec anacrouse) récapitulent l'« antécédent 2 » (mes. 6-7 avec anacrouse), sans toutefois réitérer le conséquent qui venait de pair avec dans la section *a2*, mais en débouchant directement sur l'accord final de la pièce.

Carrures et proportions :

La section *a1* comprend deux carrures régulières de deux mesures chacune (avec anacrouse ; mes. 2-3/4-5) ; la première de ces deux carrures est précédée par une mesure introductive, comme nous l'avons vu. La section *a2* comprend une carrure irrégulière de trois mesures (mes. 6-8) et une carrure régulière de deux mesures (9-10).

La partie *B* comporte deux carrures régulières de deux mesures chacune (mes. 11-12/13-14), une carrure irrégulière de trois mesures (mes. 15-17) et encore deux carrures de deux mesures (mes. 18-19/20-21).

La section *a1'* (mes. 22-26) suit le même schéma métrique que *a1* ; quant à *a2'* (mes. 27-29), elle comprend une seule carrure irrégulière de trois mesures.

Quant aux proportions des différentes parties de la forme dans cette pièce, les parties *A* et *B* sont pratiquement équivalentes, avec 10 et 11 mesures respectivement, tandis que *A'* comprend un nombre de mesures légèrement inférieur (8).

En ce qui concerne l'organisation des sections dans ces parties, nous remarquons une préférence pour des blocs de mesures de proportions semblables dans le sein des parties *A* et *B*, dont la première comporte deux groupes de 5 mesures chacun et la deuxième, avec ses trois sections de 3+3+7 mesures, présente deux blocs de proportions semblables (6+7 mesures) ; la première section de *A'* reprend naturellement les proportions de *a1*, tandis que la section suivante ne présente que 3 mesures, comme nous l'avons vu.

Harmonie :

Dans la partie *A*, l'élément harmonique se déploie systématiquement de la façon suivante : une quinte à la basse dans le premier temps de la mesure à laquelle se superposent successivement soit deux secondes, soit une seconde et une tierce sur les second et troisième temps de la mesure, ou sur les second et quatrième temps de la mesure.

- les mesures 1 à 3 peuvent être analysées dans le mode de *ré*, duquel elles déploient les degrés i VII i ; le premier accord de cette progression (*ré* mineur avec 2^{de} et 4^{te} ajoutées) résulte en réalité d'une superposition de quintes (*sol ré la mi si*), dont les quatre premières composent l'accord initial sur la basse *ré* et la dernière constitue la première note mélodique ; le deuxième accord de la même progression comprend une 6^{te} ajoutée, tandis que le troisième, si nous considérons les notes prolongées du précédent, est un accord de 9^e avec une 4^{te} à la place de la 3^{ce}.

- à la mesure 4, les *fa* et *do* dièse qui résultent mélodiquement de l'inversion du motif initial font de cet accord sur le 5^e degré de la gamme une 9^e de dominante en *ré* majeur, tonalité qui est encore suggérée dans la mesure suivante, où l'on retrouve un accord de 7^e majeure et 9^e mineure sur le quatrième degré.

- à la mesure 6, nous sommes toujours dans la tonalité de *ré* (I), mais cette fois-ci (avec un *fa* bécarré et un *do* dièse), c'est la version ascendante de la gamme mélodique mineure qui est suggérée (à l'accord de *ré* mineur le compositeur a ajouté une 6^{te} ; le *do* dièse de la main droite peut être considéré comme une longue appoggiature du *ré* qui s'ensuit).

- dans la mesure 6, qui se déroule sur le 3^e degré en *ré*, le *la* bémol qui est hors du mode apparaît comme le résultat de la transposition littérale de la mesure précédente (ici encore, à l'accord de *fa* mineur le compositeur a ajouté une 6^{te} ; le *mi* de la main droite peut être également considéré comme une longue appoggiature du *fa* qui s'ensuit).

- dans la mesure suivante, c'est le ton de la sixte napolitaine (bii) qui est invoqué par la quinte grave, mais en réalité, l'accord résulte d'une superposition de tierces [*si* bémol, *ré* bémol, *fa* (si nous considérons la note mélodique de la fin de la mesure), *la* bémol, *do*, *mi* bémol] présentée dans son « 5^e renversement ».

- ensuite, l'harmonie revient au 3^e degré en *ré* (accord de 9^e de dominante destitué de ses fonctions tonales) avant de conclure sur le 1^{er} degré en mode de *ré* avec un emprunt au ton de *ré* majeur (*fa* dièse ; l'accord prend encore une fois la morphologie d'un accord de 9^e de dominante, mais comme celui qui le précède, il est destitué de ses fonctions tonales).

La partie *B* est unifiée par une 2^{de} majeure harmonique (*do* dièse - *ré* dièse) articulée sans cesse en synopes entre les mesures 11 et 20, et tenue dans les deux dernières mesures de cette partie ; dans *b1* et *b2* cet élément reste confiné au registre central du clavier, tandis que dans *b3* il est déplacé par octaves successives d'abord vers l'aigu (mes. 15-18) et puis inversement (mes. 18-21). Ceci fonctionne comme un pivot autour duquel tournent les différentes harmonies présentées par le compositeur, dont l'enchaînement n'est pas conventionnel ; ainsi, cet élément donne une mesure d'unité et de cohérence là où nous avons choisi de s'aventurer « hors des sentiers battus » de l'harmonie tonale.

- la mesure 11 déploie la gamme de *si* majeur sur une 5^{te} (*si* - *fa* dièse) à la basse ; les notes « pivot » répétées complètent cette gamme.
- la mesure 12 déploie la version ascendante de la gamme mélodique de *si* bémol mineur sur un accord parfait majeur de *mi* bémol à la basse (ici, la 2^{de} majeure harmonique répétée est compatible, par enharmonie, avec la gamme dont il est question).
- la mesure 13 déploie encore la gamme mélodique de *si* bémol mineur. Cette fois-ci, les notes qui caractérisent la version descendante (*la* bémol, *sol* bémol) n'apparaissent pas dans la ligne mélodique ; par contre, elles sont présentes harmoniquement à la basse (notons bien que c'est la seule occurrence d'une 7^e à la basse dans toute la pièce) ; encore une fois, la 2^{de} majeure harmonique répétée (*do* dièse - *ré* dièse) est compatible, par enharmonie, avec la gamme dont il est question.
- à la mesure 14 (à partir de la deuxième noire), nous sommes en présence de la version ascendante de la gamme mélodique mineure de *sol* dièse sur une 5^{te} *si* - *fa* dièse à la basse. Celle-ci, et en particulier le *fa* dièse, n'est pas compatible avec la gamme présentée à la main droite ; cependant, sa présence à la fin de la section *b2* ferme le cercle ouvert au début de la partie *B* (avec les mêmes notes à la basse) avant d'entamer le section *b3* qui, comme nous avons vu, assume le rôle d'un court développement, et opère ainsi une délimitation formelle. Comme avant, la 2^{de}

majeure harmonique répétée (*do* dièse - *ré* dièse) est compatible avec la gamme déployée.

- dans la mesure 15, et si l'on tient compte de la première note mélodique de la mesure suivante, c'est la gamme mineure harmonique de *sol* dièse qui est utilisée, sur un 5^{te} (*mi* - *si*) à la basse ; encore une fois, la 2^{de} majeure harmonique répétée (*do* dièse - *ré* dièse) est compatible avec la gamme déployée.
- dans seconde moitié de la mesure 16, c'est la gamme de *mi* majeur qui est suggérée mélodiquement et complété par les notes « pivot ».
- dans la mesure 17, nous sommes en présence de la première instance de gamme par tons (à l'exception du *sol* dièse) dans la pièce ; les mesures suivantes (18-20) élaborent sur la même base mélodique, à laquelle peut toujours s'associer la 2^{de} majeure harmonique répétée (*do* dièse - *ré* dièse).
- finalement, les deux dernières mesures de la partie *B* juxtaposent les *do* dièse - *ré* dièse réitérés avec insistance tout au long des 9 mesures précédentes avec des figures fondées sur une double broderie sur le *la*, note de la dominante du mode/ton principal de *ré* auquel on reviendra tout de suite après, lors de la réexposition qui constitue la dernière partie de la pièce.

La partie *A'* récapitule l'harmonie des sept premières mesures de *A* et se termine sur un accord parfait majeur de *do* avec 6^{te} et 9^e ajoutées qui résulte en fait d'une superposition de quintes semblable à celle qui est à l'origine du premier accord de la pièce (en l'occurrence : *do sol ré la mi*).

Mélodie :

A l'exception des toutes dernières notes de l'antécédent 1 et du conséquent 1 (mes. 3 et 5, respectivement), d'une note de passage sur la seconde moitié du troisième temps des mesures 2 et 4, et d'une échappée sur les quatrième temps des mêmes mesures, nous constatons que ces deux périodes complémentaires sont fondées sur deux présentations en arpège de l'accord de *mi* mineur. Par contre, en ce qui concerne l'antécédent 2 et le conséquent 2, fondés sur des progressions mélodiques par degrés conjoints, nous pouvons voir les notes longues des mesures 6-7 et 9-10, respectivement, comme de longues appoggiatures par rapport à l'harmonie sous-jacente ; nous pouvons également dissocier la ligne mélodique des accords de la main gauche pour y voir deux présentations de la gamme octatonique (le mode 2 de Messiaen), chacune se terminant par une tierce mineure dans le

sens de la progression antérieure (ascendante dans le cas de l'antécédent 2, mes. 7-8 ; descendante dans le cas du conséquent 2, mes. 10-11).

L'aspect mélodique de la partie B est fondé sur des gammes, comme nous l'avons vu plus haut : *si* majeur, *si* bémol mineur mélodique, *sol* dièse mineur mélodique, *sol* dièse mineur harmonique, *mi* majeur et, finalement, gamme par tons (cette dernière est altéré dans les mesures 20-21 par la présence du *si* bémol qui, d'une part, fait partie de la double broderie sur *la* qui caractérise cette section et, par ailleurs, prépare le retour à *ré* mineur dans la transition pour la partie *A'*, même si en réalité aussitôt qu'on rentre dans cette nouvelle partie de la forme c'est bien du mode de *ré* qu'il s'agit).

L'élément mélodique dans *A'* reproduit naturellement le modèle de *A*.

Rythme :

Le motif présenté dans la partie *A* correspond à un rythme de type « phérécratien » (trois valeurs longues, deux brèves et deux longues¹), suivi d'un « spondé » (deux valeurs longues), pour emprunter la terminologie associée à la rythmique grecque et systématisée par Olivier Messiaen².

La partie *B*, par contre, fait appel à des cellules rythmiques qui résultent plutôt de la subdivision arithmétique du temps (croche pointée plus deux triples croches et syncope) pour apporter un élément de diversité à une progression très régulière des valeurs rythmiques où prédominent les noires aussi bien sur les temps qu'à contretemps.

La partie *A'* récapitule naturellement les éléments rythmiques de *A*.

10.2 *Mirages II*

Forme :

Du point de vue formel, cette pièce peut être divisé en quatre parties de proportions variables : *A B C A'*.

¹ Le rythme phérécratien typique se termine par un trochée, soit une valeur longue suivie d'une brève ; ici cette cellule terminale est remplacé par un spondée, soit deux valeurs longues, comme dans la strophe tirée d' « Edipe à Colone », de Sophocle, dont la metrique fait l'objet d'une analyse approfondie dans MESSIAEN (Olivier), *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 74 et 89.

La partie *A* (mes. 1-12) comprends deux sections, *a1* (mes. 1-6) et *a2* (mes. 7-12), chacune comportant un « antécédent » et un « conséquent » de trois mesures chacun. Les deux premières mesures des antécédents et des conséquents sont identiques mais transposées, tandis que la désinence, à la troisième mesure de chacune de ses subdivisions de la section opère la distinction, en mouvement contraire divergent pour les antécédents et convergent pour les conséquents. On pourrait parler ici d'un contrepoint de 1^e espèce en accords (quinte et octave à la main droite, quinte à la main gauche).

Dans la partie *B* (mes. 13-18), la texture est plus dense : la main droite se voit confier des accords parfaits, tandis que la main gauche joue des accords sans tierce (quinte et octave) ; le « contrepoint en accords » évolue maintenant par syncopes. Une seule section, *b1*, avec un antécédent 3 et un conséquent 3 comparables à ceux de la partie *A*, compose cette partie de la forme.

La partie *C* (mes. 19-24) se comporte, comme ailleurs dans les pièces pour piano de Freitas Branco, comme un court développement. La texture ne s'altère pas significativement par rapport à celle de la partie *B*, sauf pour l'utilisation d'octaves à la main gauche. Par contre, le matériel de base y est légèrement altéré dans ses contours ; cette nouvelle formule, dont l'ambitus est d'une septième (alors que celui des antécédents et conséquents précédents ne dépassait pas la quinte et la sixte, respectivement) est présenté en *c1* (mes. 19-21) et réitéré en *c2*, transposé un ton en dessous. Dans cette partie de la forme, les deux mains évoluent principalement en contrepoint de 2^e espèce, mais on y trouve également des instances de contrepoint de 1^e espèce et en syncopes.

La partie *A'* (mes. 25-35) constitue une sorte de réexposition du matériel de base présenté avant. Comme ailleurs dans les pièces pour piano de Freitas Branco, cette partie ne vise pas à réitérer la partie *A* dans sa totalité, mais en reprend seulement une partie du matériel exposé ; en l'occurrence, il s'agit de l'antécédent 1, soit les trois premières mesures de la section *a1* et donc de la pièce. En plus, ce matériel apparaît maintenant superposé à des éléments des deux autres parties de la forme : le contrepoint en syncopes caractéristique de *B* et les octaves à la main gauche présentées pour la première fois dans la partie *C*.

Carrures et proportions :

Toutes les carrures de cette pièce, à l'exception de la dernière, comportent deux mesures de $\frac{3}{2}$ et une mesure de $\frac{3}{4}$. La dernière carrure, où sont exposés les deux accords sur lesquels se termine la pièce, comporte seulement deux mesures de $\frac{3}{4}$.

Au niveau des proportions entre les parties de la forme, nous remarquons une symétrie presque exacte : *A* comprend 12 mesures et trouve un écho dans l'ensemble de *B* et *C* (chacune comportant 6 mesures), d'une part, et dans *A'* (qui comprend 11 mesures), d'autre part. Ceci découle en partie du fait que la composition procède par « modules » de trois mesures qui se succèdent tout le long de la pièce.

Harmonie/Mélodie :

Dans cette pièce, écrite intégralement en « contrepoint d'accords » comme on l'a décrit ci-dessus, ne nous permet pas de dissocier les aspects harmonique et mélodique, qu'on traitera ensemble par la suite.

Nous sommes en présence d'une pièce construite sur le principe de la « modalité harmonique », c'est-à-dire, d'« une harmonisation cherchant à respecter une échelle mélodique qui n'est celle ni du mode majeur ni celles des modes mineurs mélodiques et harmoniques »¹. De plus, c'est souvent la logique linéaire de la conduite des voix et des successives transpositions du matériel de base qui dicte l'harmonie qui va de pair.

Nous constatons une logique constructive globale qui se base sur le cycle des quintes, et qui part du mode de *ré* pour en revenir à la fin.

Dans la partie *A*, le contrepoint du matériel de base étant fondé sur le principe d'inversion, il y a des instances de polymodalité qui sont par moments « réconciliées » par le biais de cadences du type *i iv v*, notamment dans la dernière mesure des deux conséquents.

- dans l'antécédent 1 (section *a1*, mesures 1-3) la main droite progresse, en mode de *ré*, de la « tonique » à la « dominante », tandis que la main gauche, en inversion par rapport à la première, peut suggérer le mode de *fa*.
- dans le conséquent 1 (section *a1*, mesures 4-6), malgré le procédé d'inversion des deux premières mesures, il se produit une convergence sur *mi* à la mesure 6 ; cette

¹ BARTOLI Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 179.

accord sans tierce assume le rôle d'une dominante par rapport au mode de *ré* sur *la* qui est déployé par la suite, dans l'antécédent 2 (section *a2*).

- la section *a2* étant une transposition de *a1*, le même schéma harmonique se reproduit, nous conduisant à un accord de *si* sans tierce qui fonctionne encore une fois comme dominante du mode qui suit.

Dans la partie *B*, le procédé d'inversion entre les deux mains est « corrigé », à l'exemple de ce qui s'est passé à la fin des conséquents 1 et 2 de la partie *A*, de façon à renforcer les accords sur lesquels se terminent l'antécédent 3 et le conséquent 3 ; ainsi, la section *b1* continue la progression vers l'aigu par quintes ascendantes successives, en s'appuyant d'abord sur un accord de *si* mineur (mes. 15), puis sur un accord de *fa* dièse mineur (mes. 18).

La partie *C* opère le retour à la sphère du mode de *ré*, en progressant par des quintes descendantes successives. Ainsi, *c1* évolue entre les accords de *si* mineur et de *mi* mineur (l'accord de *ré* mineur qui se trouve entre ce dernier et la section *c2* correspondant à une muette), tandis que *c2* évolue entre les accords de *la* mineur et de *ré* mineur (l'accord de *do* majeur à la main droite qui se trouve entre ce dernier et la partie *A'* constitue une muette, mais il est également l'équivalent harmonique d'une broderie inférieure ; pris dans son ensemble avec la main gauche, il revêt les fonctions d'un accord de septième de dominante où la tierce est mineure pour respecter l'échelle modale adopté, soit le mode de *ré*).

La partie *A'* reste exclusivement en mode de *ré*. Dans les trois derniers accords, chacune des notes de l'accord de *ré* mineur est harmonisée avec sa quinte respective, ce qui résulte en un accord de tierces superposées : *ré fa la do mi*, où les intervalles sont successivement mineurs et majeurs (le *do* est omis dans les deux dernières mesures, mais sa présence dans la mesure immédiatement antérieure, mes. 33, suffit pour qu'on le conserve dans l'oreille et pour que la mémoire auditive de l'auditeur l'assimile à l'accord final). Comme dans le 2^e thème du 1^{er} mouvement du *Quatuor* de Ravel, le même accord apparaît successivement sur deux basses différentes, en l'occurrence *fa* puis *ré*¹ ; ainsi, pour terminer une pièce entièrement fondée sur des rapports de quinte, l'auteur choisit une résolution qui évoque une relation de tierce, évitant ainsi la cadence parfaite.

¹ Note sur le quatuor de Ravel (2^e thème harmonisé sur *ré* et sur *fa* à la réexposition).

Rythme :

Dans les parties *A*, *B* et *A'* nous sommes en présence d'un ostinato rythmique dont l'unité de trois mesures se compose de quatre blanches, deux noires et une ronde, c'est un dire un rythme à huit temps qui (selon la terminologie d'Olivier Messiaen) correspond au dispondée grec¹, suivi d'un rythme à six temps qui correspond au ionique mineur si nous considérons que les deux valeurs longues de ce dernier sont ici liées². Comme nous l'avons vu, l'aspect rythmique des parties *B* et *A'* est enrichi par des syncopes à la main gauche.

Le rythme de base de la partie *C* présente des ressemblances avec celui de la partie *A* de *Mirages I* ; en effet, il s'agit d'une motif de type phérécratien où la dernière cellule (longue brève) évolue dans un tempo le double plus lent, occupant ainsi six temps au lieu des trois que nous attendons³.

11. *Luar*

Forme :

Du point de vue formel, cette pièce est bâtie sur le principe de la présentation d'un groupe d'idées musicales suivie de deux reprises progressivement simplifiées de ce même matériel de base ; ainsi, nous pouvons la représenter schématiquement comme suit : *A A' A''*.

La partie *A* (mes. 1-37) peut être divisée en quatre sections :

- *al* (mes. 1-9), qui se compose de deux sub-sections, *al.1* et *al.2*, toutes deux bâties sur le motif initial de la pièce (en tierces parallèles à la main droite). Dans *al.1*, ce motif se compose d'une anacrouse, d'une double broderie sur *do* bémol – *mi* bémol et d'une désinence qui est de quinte descendante dans sa première présentation (mes. 1-3) et de quarte ascendante dans la réitération qui suit (mes. 3-5). Dans *al.2*, il apparaît premièrement transposé et altéré dans sa désinence (tierce majeure descendante ; mes. 5-7) ; puis, dans un procédé d'intensification du

¹ MESSIAEN (Olivier), *op. cit.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 88.

discours, son premier et dernier intervalles sont élargis [tierce mineure au lieu d'un demi-ton (mes. 7-8), quinte parfaite comme désinence finale (8-9)].

- *a2* [mes. 10 (avec anacrouse)-15], où l'auteur présente un nouveau motif en croches sur le premier temps de la mesure, fondé sur l'intervalle de triton (*a2.1*, mes. 10-11) ; après un point culminant en octaves à la main droite (*a2.2*, mes. 12-13), une figure en inversion et mouvement contraire entre les deux mains (*a2.3*, mes. 14-15) mène à la section suivante.
- dans *a3* (mes. 16-29), nous pouvons déceler quatre sub-sections : *a3.1* (mes. 16-19), où une progression d'accords vers l'aigu à la main droite, avec une figure en croches pour terminer, est accompagnée par des secondes plaquées sur une pédale de quinte grave à la main gauche ; *a3.2* (mes. 20-23), caractérisée par une courbe mélodique en synopes sur une seconde plaquée à la main gauche ; *a3.1'* (mes. 24-27), qui correspond à *a3.1* avec une seule différence sur sa dernière mesure ; *a3.3* (mes. 28-29), caractérisée par une envolée mélodique dans le registre central du clavier, sur un accord de 9^e de dominante de la tonalité de la section suivante.
- *a4* (mes. 30-37) comprend deux sub-sections : *a4.1* (mes. 30-33), caractérisée par une alternance entre des tierces mélodiques descendantes en croches à la main droite et une réplique en noires dans le registre central du clavier ; *a4.2* (mes. 34-37), où le motif de tierces est développé vers l'aigu.

Du point de vue formel, la partie *A'* (mes. 38-55) peut être considérée comme une « réexposition raccourcie » de *A* ; cependant, l'univers harmonique dans lequel ces deux parties évoluent est radicalement différent (comme nous le verrons ci-dessous), la première se développant dans une tonalité où prédominent les « touches noires » du clavier, et la deuxième restant presque exclusivement diatonique (« touches blanches »). Du point de vue du matériel réexposé, les trois sections qui composent la partie *A'* correspondent naturellement à trois des quatre sections de *A* : *a'1* (mes. 38-46) est l'équivalent de *a1*, avec quelques modifications d'intervalles ; *a'2* [mes. 47 (avec anacrouse)-52] correspond à *a2* ; *a'3* (mes. 53-55) constitue un développement par élimination et ralentissement du motif de *a3.1* (cette fois-ci, la progression évolue vers le registre grave du clavier, à l'inverse de ce qui se passait dans la partie *A*).

La partie *A''* (mes. 56-64) constitue un autre type de « réexposition raccourcie » de *A* ; cette fois-ci, l'univers harmonique est bien celui de l'exposition, mais le matériel réexposé se trouve encore plus raréfié que dans la partie précédente, *A'*. En effet, la section *a''1* (mes. 56-59) se borne à une présentation légèrement altérée du matériel de *a1.1*, soit des quatre

premières mesures de la pièce, tandis que $a''2$ (mes. 60-64) constitue un développement par élimination et ralentissement du motif de $a3.1$ (cette fois-ci, comme dans $a'3$, la progression évolue vers le registre grave du clavier, à l'inverse de ce qui se passait dans la partie A), auquel s'ajoute simplement l'accord final de la pièce.

Carrures et proportions :

La partie A présente les carrures suivantes :

- $a1$ comprend une carrure irrégulière de cinq mesures ($a1.1$) et une carrure régulière de quatre mesures (avec anacrouse ; $a1.2$).
- $a2$ comprend trois carrures régulières de deux mesures chacune (toutes avec anacrouse).
- $a3$ se compose de trois carrures régulières de quatre mesures chacune, suivies d'une carrure régulière de deux mesures.
- $a4$ comprend deux carrures régulières de quatre mesures chacune.

La partie A' présente :

- une carrure irrégulière de cinq mesures ($a'1.1$) et une carrure régulière de quatre mesures (avec anacrouse ; $a'1.2$).
- trois carrures régulières de deux mesures chacune (toutes avec anacrouse ; $a'2$).
- une carrure irrégulière de trois mesures ($a'3$).

A'' comprend :

- une carrure régulière de quatre mesures ($a''1$) et une carrure irrégulière de cinq mesures ($a''2$).

Au niveau des proportions générales de la pièce, nous remarquons que A représente environ le double du nombre de mesures de A' (soit 37 contre 18), et que A' , à son tour, comprend exactement le double du nombre de mesures de A'' (18 contre 9).

En ce qui concerne l'organisation des différentes sections dans les parties de la forme, il est difficile d'en déduire plus que le fait que, aussi bien A que A' et A'' commencent par des blocs de 9 mesures, auxquels se succèdent, dans les deux premières, des blocs de 6 mesures.

Harmonie :

Ré bémol majeur est la tonalité centrale de cette pièce, malgré le fait qu'elle n'est pas clairement énoncée avant les 7^e et 8^e mesures.

La partie *A* va rester particulièrement attachée à ce noyau tonale, mais l'harmonie y est colorée par maints autres aspects (dont des notes ajoutées et des emprunts à la gamme par tons) ; nous pouvons l'analyser comme suit :

- l'accord de *mi* bémol mineur (avec quarte ajoutée) qui est sous-jacent à la sub-section *a1.1* pourrait faire croire qu'il s'agit d'un ii degré en *ré* bémol majeur ; cependant, le *do* bémol qui apparaît pour deux fois à la main droite oblige à concevoir que toute cette sub-section est en fait dans le ton de *mi* bémol mineur. Par ailleurs, il est intéressant de constater que l'accord initial résulte de la superposition de trois intervalles différents et successivement plus serrés sur la note *mi* bémol : quinte (*mi* bémol – *si* bémol), dans le grave ; quarte (*mi* bémol – *la* bémol), dans le medium ; tierce mineure (*mi* bémol – *sol* bémol) à la main droite.
- au début de la sub-section *a1.2*, l'accord de la mesure 6 peut s'analyser comme un accord de *sol* bémol majeur (avec sixte ajoutée) ; cependant, le *do* bécarré à la main droite fait entrevoir la tonalité principale de *ré* bémol, et dans ce cas-là, ce même accord peut être vu comme un premier renversement de l'accord de 7^e mineure sur le ii degré de la nouvelle tonalité, qui mène ensuite à une 7^e de dominante (mes. 7) ; celle-ci se résout à son tour sur la tonique *ré* bémol majeur dans la mesure d'après (le *do* bécarré présent dans cet accord de résolution prolonge la tierce de la 7^e de dominante précédente et, par le biais de la note de passage *si* bémol, viendra à reposer sur la quinte de l'accord, *la* bémol, à la fin de la mesure 9).
- dans la sub-section *a2.1* (mes. 10-11), le motif mélodique de triton oblige à une altération de l'accord sous-jacent ; celui-ci, avec une quinte augmentée, garde sa fonction de 7^e de dominante qui résout ensuite sur la tonique *ré* bémol majeur.
- la première mesure de *a2.2* est construite sur l'accord de tonique, *ré* bémol majeur. La mesure suivante revient à l'accord de quinte augmentée et septième mineure qui était à la base de la sub-section précédente ; il est intéressant de remarquer que, avec l'omission du *fa* bécarré et l'ajout d'un *ré* bécarré dans cette mesure, on rentre dans l'univers de la gamme par tons sur lequel est bâtie la sub-section suivante, *a2.3*.

- la sub-section *a3.1* se déroule exclusivement sur l'accord de *ré* bémol majeur, auquel s'ajoutent des appoggiatures tenues (*mi* bémol et *si* bémol) avec la note de résolution en secondes plaquées sur une pédale de quinte grave à la main gauche ; ces « appoggiatures tenues », qui apparaissent également dans la mélodie de la main droite en tant qu'appoggiatures réelles, peuvent également être analysées harmoniquement comme des 2^{de} et 6^{te} ajoutées.
- une seconde plaquée apparaît au début de *a3.2* comme l'aboutissement de celles que nous trouvons dans la sub-section précédente ; libérée de la pédale de quinte grave qui soutenait *a3.1*, cette seconde (*si* bémol – *do*) est à la base de l'envolée mélodique sur la gamme par tons que dessine la main droite (en réalité, l'absence du *sol* bémol détermine qu'il s'agit ici d'une version pentatonique de la gamme par tons).
- *a3.3* suit le même schéma harmonique que *a3.1*.
- *a3.4* est bâtie sur l'accord de 9^e de dominante de la dominante de la tonalité principale, *ré* bémol majeur.
- *a4.1* est unifiée par une pédale grave sur une 7^e de dominante en *ré* bémol majeur (la 3^{ce} et la 5^{te} étant absentes) ; sur cette pédale, nous trouvons les enchaînements suivants : vi⁴ I⁷ (sans 3^{ce}) ii⁷ V I⁷ (sans 3^{ce}) V⁹ (dans l'ensemble des deux mains, avec la pédale).
- *a4.2* est entièrement construite sur le déploiement d'un accord de 9^e de dominante en *ré* bémol majeur sur lequel la voix la plus aigue, à la main droite, dessine un accord de 7^e mineure sur *fa* (note qui apparaît dans ce contexte comme une 6^{te} ajoutée).
- *a'1.1* introduit le nouvel univers harmonique, presque entièrement diatonique, sur lequel se déroulera toute la partie *A'* ; elle est construite sur un accord pédale qui résulte de la superposition de la quinte *fa* – *do* et de la quarte *ré* – *sol*. L'absence de *si* jusqu'à la dernière mesure de cette sub-section crée une ambiguïté entre le ton et le mode de *fa*, ou alors le ton de *do* majeur sur une pédale de *fa*.
- l'accord pédale qui soutient la sub-section *a'1.2* est légèrement altéré par rapport au précédent : ici, à la quinte grave *fa* – *do*, l'auteur superpose la quinte *sol* – *ré*. Le ton de *do* majeur semble se préciser sur ces deux quintes, fondées significativement sur les 4^e et 5^e degrés de sa gamme ; de plus, le *si* bécarre est maintenant une constante.

- *a'2.1*, à l'exemple de *a2.1*, est dominée par le motif mélodique de triton, ce qui explique la présence d'un *ré* dièse qui n'appartient pas au ton émergeant de *do* majeur ; la pédale d'octave sur *fa* va enfin se résoudre, par le biais d'une cadence de type plagal, sur un accord de *do* majeur au début de la sub-section suivante.
- *a'2.2* affirme le ton de *do* majeur, tout en incluant, à la fin de sa deuxième mesure, deux notes hors du ton (*do* dièse – *ré* dièse) qui annoncent la sub-section suivante.
- *a'2.3* est fondée, comme *a2.3*, sur les principes d'inversion et de mouvement contraire, sur la gamme par tons.
- *a'3* réaffirme le ton de *do* majeur.
- *a''1* passe brusquement au ton principal de la pièce, *ré* bémol majeur ; notons, par rapport à *a1.1* (soit au tout début de l'œuvre), que l'accord pédale est maintenant fondé sur la quinte grave *ré* bémol - *la* bémol, et non plus sur *mi* bémol – *si* bémol ; cependant, ces deux notes y sont représentés en inversion (quarte *si* bémol – *mi* bémol), peut-être en guise de réminiscence par rapport aux premières mesures de la pièce. En tout cas, la présence du *do* bémol au lieu du *do* bémol du début de l'œuvre nous indique sans équivoque que cette deuxième « réexposition raccourcie » reste exclusivement dans le ton de *ré* bémol majeur.
- *a''2* se déroule exclusivement sur *ré* bémol majeur, comme *a3.1* ; cependant, à l'inverse de ce qui se passe dans cette dernière, l'appoggiature *mi* bémol y apparaît sous la seule forme mélodique ; par contre, il figure « harmoniquement » dans l'accord final de la pièce, et constitue ainsi une 2^{de} ajoutée.

Mélodie :

L'aspect mélodique étant très intimement lié aux éléments harmonique et formel dans cette pièce, on le traitera ici de façon succincte, car plusieurs allusions ont été déjà faites à ce sujet. Nous remarquons cependant une parenté entre les éléments thématiques de *a1*, de *a2.2*, de *a3.1* (et conséquemment de *a3.3*), ainsi que de leur correspondants dans les deux « réexpositions raccourcies », *A'* et *A''*. Effectivement, dans les trois cas, l'aspect mélodique se caractérise par un groupe de quatre notes descendantes : dans *a1* il est associé à une noire suivie d'un triolet, tandis que dans *a2.2*, *a3.1* et *a3.3* le même dessin mélodique apparaît sur une noire pointée suivie de trois croches. Si, dans le cas de *a1* et de *a2.2*, ce dessin mélodique est équilibré par un mouvement ascendant de seconde (majeur ou mineure). Ce mouvement

ascendant de seconde dans les mesures 13 et 50 est d'ailleurs à l'origine des figures de base de *a2.3* et de *a'2.3*, qui le reprennent en y ajoutant une anacrouse. Dans *a3.1* et *a3.3* seul le tétracorde descendant est réitéré.

Rythme :

L'aspect rythmique de cette pièce est largement dominé par le paradigme de la note longue suivie de trois notes brèves qui correspond à l'élément mélodique signalé ci-dessus, qu'il s'agisse d'une noire suivie d'un triolet ou d'une noire pointée suivie de trois croches. Curieusement, et malgré un changement métrique du $\frac{3}{4}$ à une accentuation différente, nous trouvons également des instances où trois notes brèves précèdent une longue (trois croches, dont la dernière se coagule par une liaison avec la noire pointée ou la blanche qui s'ensuit) notamment dans *a2.1* et *a2.3* (à la main droite) ; dans cette dernière sub-section, nous pouvons considérer que les trois noires de la main gauche qui se répètent en deux mesures consécutives (mes. 14-15) constituent une augmentation de la cellule de trois brèves que comprend le paradigme en question. De même, dans les sections *a'3* et *a''2*, la cellule de trois notes brèves donne lieu à des augmentations en noires qui se terminent par une blanche. A la fin des sub-sections *a3.1*, *a3.3* et *a3.4*, des dessins en croches progressivement plus longs développent encore la même cellule de trois brèves ; d'ailleurs, dans ces trois sub-sections, nous sommes en présence d'une subdivision de la mesure qui est double : le dessin mélodique en croches indique une métrique correspondante à des mesures de $\frac{6}{8}$, tandis que les accords sous-jacents maintiennent la division ternaire du $\frac{3}{4}$ indiqué.

Par ailleurs, nous constatons que la période de plus grande activité rythmique (une série de croches qui s'étend entre les mesures 34 et 37) précède et renforce le début de la première « réexposition raccourcie », où l'intéressant changement d'univers harmonique constitue sûrement un des éléments les plus étonnants de la pièce. D'autre part, la plus longue instance d'utilisation de la gamme par tons (mes. 20-23) est soulignée par un usage extensif de syncopes qui n'apparaît à aucun autre moment de la forme.

12. *Trois pièces*

12.1 *Capriccietto*

Forme :

Du point de vue formel, cette pièce correspond au schéma *A B A' A''/Coda*.

La partie *A* (mes. 1-20) comprend trois sections :

- *a1* (mes. 1-8), où le matériel de base est présenté en deux sub-sections, *a1.1* et *a1.2* (la deuxième étant une transposition de la première) ; ce matériel de base consiste en deux gestes descendants identiques d'une mesure chacun, suivis d'un seul geste ascendant de deux mesures, en tierces parallèles à la main droite que ponctuent trois interventions de la main gauche (où des secondes plaquées deviennent systématiquement des tierces).
- dans *a2.1* (mes. 9-12), une nouvelle idée musicale est exposée, également en tierces parallèles (il s'agit d'un geste ascendant puis descendant qui est réitéré dans les deux premières mesures et élargi dans les deux mesures suivantes) ; *a2.2* (mes. 13-16) transpose et élabore une sorte de développement sur *a2.1*, notamment dans les éléments descendants qui la composent.
- *a3* (mes. 17-20) reprend le motif principal de *a1* pour en faire une transition qui mène à la partie *B*. La dernière mesure de cette section (mes. 20) introduit un accord de trois sons à la main gauche qui sera à la base de l'accompagnement sous-jacent aux demi-tons mélodiques qui caractérisent les deux sections suivantes (partie *B*), ainsi que le dessin en tritons successifs *staccatto* que l'auteur utilisera également dans la partie *B*.

La partie *B* (mes. 21-44) peut se diviser également en trois sections :

- *b1* (mes. 21-29) où, à l'exemple de ce qui se passait dans *a1*, un nouveau type de matériel est présenté en deux sub-sections, *b1.1* et *b1.2* (la deuxième étant une transposition de la première) ; ce nouveau matériel consiste en un demi-ton mélodique insistant qui est énoncé trois fois à la main droite sur des accords de trois sons qui descendent chromatiquement à la main gauche, avant une figure terminale caractérisée par des tritons descendants *staccatto*.

- *b2* (mes. 30-40), [que nous pouvons subdiviser en deux sub-sections *b2.1* (mes. 30-33) et *b2.2* (mes. 34-40)], où le motif caractéristique de *a1* est augmenté et développé ; les quatre dernières mesures de cette section font également appel à la succession de tritons *staccatto* qu'on a vu apparaître dans la section précédente, cette fois-ci en progression ascendante.
- *b3* (mes. 41-44) reprend le motif principal de *b1*, sans pourtant faire appel aux tritons descendants *staccatto* qui, comme nous l'avons vu, furent évoqués dans *b2*.

La partie *A'* (mes. 45-52) constitue une « réexposition raccourcie » de *A*. Le matériel caractéristique de *a1.1* et de *a2.2* y apparaît transposé, dans des sections que nous avons appelé respectivement *a'1* (mes. 45-48) et *a'2* (mes. 49-52).

La partie *A''/Coda* (mes. 53-61) est, d'une certaine façon, ambiguë. Du point de vue strictement formel, il y a une reprise développée du matériel de *a.1*, ce qui nous rapproche du procédé souvent adopté par Freitas Branco dans certaines de ses *Codas* ; cependant, à l'inverse de ce qui se passe dans une coda classique, il n'agit pas ici d'affirmer la tonalité finale de l'œuvre rétablie à la fin de la réexposition, mais plutôt de définir un centre tonale qui fut absent jusqu'alors. Ainsi, ces deux sections, *a''1* et *a''2* opèrent deux types différents de développement du matériel de *a.1* : la première à travers un procédé de « monnayage » des valeurs rythmiques, la deuxième par une recherche harmonique plus intense.

Carrures et proportions :

Du point de vue de l'organisation des carrures, cette pièce est composée presque exclusivement de carrures régulières de quatre mesures. Les exceptions se situent dans la partie *B*, où nous trouvons une carrure irrégulière de cinq mesures (mes. 21-25) et une autre de sept mesures (mes. 34-40). Comme souvent dans les pièces pour piano de Freitas Branco, la toute dernière carrure de l'œuvre est également irrégulière, car elle retient le schéma basique de quatre mesures auquel s'ajoute une mesure terminale consacrée à l'accord final de la pièce (mes. 57-61).

Au niveau des proportions, nous remarquons que le nombre de mesures qui compose *A''* (9) représente pratiquement la moitié de celui que comprend *A* (20) ; dans les parties intermédiaires, le nombre de mesures de *B* (24) représente le triple de celui qui compose la partie suivante, *C* (8). Le geste général qui fait que la deuxième partie est plus importante que la première et que les deux suivantes ont des proportions plus restreintes est en parenté avec des pièces comme *Romance sans paroles*, *Nocturne*, *Prélude* (du *Prélude et Fugue sur*

si, mi, la, ré, do), *Prélude* et *Mirages I*, quoique les mécanismes de réalisation de ce principe générale soit très différents dans chacun des cas.

L'organisation des sections dans chacune des parties dépend presque exclusivement de la composition des carrures analysée ci-dessus.

Harmonie/Mélodie :

A l'exemple de ce qui se passe dans d'autres œuvres pour piano du même auteur, les éléments harmonique et mélodique sont indissociables dans cette pièce, raison pour laquelle on les traitera ensemble.

Chacune des sub-sections de *a1* se base sur une transposition différente de la gamme par tons : *a1.1* utilise ce que nous avons appelé ci-dessous la transposition II (*ré* bémol, *mi* bémol, *fa, sol, la, si*), tandis que *a1.2* est construite sur celle qu'on désignera par transposition I (*do, ré, mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse).

Dans la section *a2*, cette alternance entre les deux transpositions de la gamme par tons devient plus rapide. En effet, dans *a2.1*, les premier temps des mesures 9, 10 et 11, ainsi que le deuxième temps de la mesure 12, utilisent la transposition II ; par contre, les deuxième temps des mesures 9, 10 et 11, ainsi que le premier temps de la mesure 12, utilisent la transposition I¹. La sub-section *a2.2* suit le schéma inverse : les premier temps des mesures 13, 14 et 15, ainsi que le deuxième temps de la mesure 15, utilisent la transposition I ; par contre, les deuxième temps des mesures 13, 14 et 15, ainsi que le premier temps de la mesure 16, utilisent la transposition II.

Les trois premières mesures de *a3* (mes. 17-19) évoluent dans l'univers sonore de la transposition II de la gamme par tons², tandis que la mesure 20 (qui annonce le matériel de base de la partie suivante, comme nous l'avons vu) fait appel à la transposition I de la même gamme.

Les trois premières mesures de *b1.1* (mes. 21-23) superposent un ostinato de demi-ton mélodique à la main droite à un glissement chromatique d'accords de trois sons issus de la gamme par tons (et notamment de la mesure 20) à la main gauche ; sa quatrième mesure (mes. 24) revient à la transposition II de la gamme par tons. La sub-section *b1.2* est transposée un

¹ Dans ce contexte, nous pouvons remarquer ce qui paraît une faute sur la dernière croche de la mesure 11, à la main gauche (édition Sassetti) : le *do* y est sûrement bécarre.

² Ce qui nous fait penser que, à l'exemple de ce qui se passe dans la mesure initiale de la pièce, le *ré* de la main droite doit être bémol, à l'inverse de ce qui se passe dans l'édition Sassetti.

demi-ton en dessous par rapport à *b1.1* ; conséquemment, ses deux dernières mesures sont construites sur la transposition I de la gamme par tons.

Les deux premières mesures de *b2.1* (mes. 30-31) font appel à la transposition I de la gamme par tons, tandis que la suite (mes. 32-33) utilise la transposition II de la même gamme ; dans *b2.2*, entre la mesure 34 et le premier temps de la mesure 36, on revient à la transposition I de la gamme par tons, et de là jusqu'à la fin de cette sub-section (mes. 40), c'est la transposition II qui est utilisée.

Dans *b3*, le procédé chromatique du début de la partie *B* est repris ; ce n'est qu'à la dernière mesure de cette section (mes. 44) que la transposition II de la gamme par tons est réutilisée.

La section *a'1* (mes. 45-48) reprends la transposition I de la gamme par tons. Les deuxième temps des mesures 49, 50 et 51, ainsi que le premier temps de mesure 52 en font autant, tandis que (comme dans la sub-section *a2.1*) les premier temps des mesures 49,50 et 51 ainsi que le deuxième temps de la mesure 52 font appel à la transposition II de la même gamme.

La section *a''1* (mes. 53-56) revient à la transposition I de la gamme par tons. Les quatre premières mesures de la section suivante, *a''2* (mes. 57-60) évoluent sur une pédale de *mi*, qui fonctionne comme la dominante du ton de *la* majeur sur lequel se termine (étonnamment, d'ailleurs) la pièce. Sur cette pédale, l'auteur change progressivement l'éclairage harmonique : dans un premier temps (mes. 57), il énonce un accord de 7^e de dominante en *la* majeur et utilise mélodiquement les notes qui composent la gamme du même ton ; dans la mesure d'après (mes. 58), le compositeur utilise une échelle très particulière, composée de deux tétracordes séparés par une seconde augmentée, le premier (*mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*) étant composé de deux tons et un demi-ton, et le deuxième (*si* dièse, *do* dièse, *ré*, *mi*) de deux demi-tons et un ton ; la mesure 59 est bâtie sur la transposition I de la gamme par tons, de même que la main droite de la mesure suivante ; celle-ci, après un point d'orgue sur la barre de mesure, évolue sur un accord de 7^e de dominante en *la* majeur à la main gauche qui conduit à l'accord final de tonique dans le même ton à la mesure 61.

Rythme :

Du point de vue rythmique, prédomine dans cette pièce le rythme « anapeste », soit deux valeurs brèves suivies d'une longue. Il est intéressant de citer Olivier Messiaen à ce sujet : « On en trouverait maint exemple dans les plus légers de nos auteurs fin XIX^e : ils en

ont généralement accusé la vulgarité, la trivialité : ce rythme est défendu en contrepoint fleuri !... Pour les Anciens, c'était un rythme puissant et guerrier !)¹. Ce rythme et des subdivisions du temps en croches ou doubles-croches constituent le substrat rythmique de toute la pièce, à part quelques occurrences du rythme trochée (ici présenté comme une noire pointée suivie d'une croche) comme élément de diversité, notamment dans la partie *B*.

12.2 *Prelúdio*

Forme :

La forme de cette pièce est du type *A B A'*.

La partie *A* (mes. 1-19), unifiée par un ostinato de secondes majeures mélodiques dans le registre central du clavier sur des triolets de croches dont la première et la dernière valeur sont liées, correspond à l'indication « Moderato » et se termine par une double barre. Elle peut se diviser en trois sections comme suit :

- *a1* (mes. 1-8) comprend deux sub-sections : *a1.1* (mes. 1-4) où, après deux mesures introductives au cours desquelles l'auteur établit l'ostinato mentionné ci-dessus, le motif principal en accords parallèles dans le registre grave (en position « ouverte », c'est-à-dire, une quinte et une dixième, puis une sixte et une dixième, et de nouveau une quinte et une dixième sur la basse) est présenté ; *a1.2* (mes. 5-8), où ce même motif prend de l'essor, dans une courbe dont l'ambitus dépasse celui de la présentation première de cet élément thématique.
- *a2* (mes. 9-14) comprend également deux sub-sections [*a2.1* (mes. 9-10) et *a2.2* (mes. 11-14)] qui correspondent formellement à *a1.1* et *a1.2*, sauf que les mesures introductives de la section précédente n'y figurent pas ; d'autre part, les accords parallèles apparaissent maintenant en position « serrée », (c'est-à-dire, quarte et sixte, puis tierce et sixte sur la basse) à la main droite, au-dessus des secondes répétées de l'ostinato.
- *a3* (mes. 15-19), caractérisée par deux enchaînements d'accords parallèles du type tonique-dominante en *la* bémol mineur ; dans le premier, les deux accords se trouvent en position « ouverte », comme précédemment, tandis que dans le deuxième ils sont en position « serrée » (tierce, quinte et octave sur la basse).

¹ MESSIAEN (Olivier), *op. cit.*, p. 75.

La partie *B* (mes. 20-29) correspond à l'indication « *Appassionato* » et se termine, comme la partie précédente, par une double barre. Elle comprend deux sections : *b1* (mes. 20-24) et *b2* (mes. 25-29), toutes deux fondées sur une mélodie descendante en accords et octaves à la main droite qu'accompagnent des arpèges ascendants à la main gauche ; en fait, *b2* représente une transposition de *b1* un ton au dessus.

La partie *A'* (mes. 30-39) constitue une « réexposition raccourcie » de *A* ; elle se divise en deux sections :

- *a'1* (mes. 30-33), où la sub-section *a1.1* est reprise et transposé, un ton en dessous pour ce qui est des secondes majeures de l'ostinato, et une tierce mineure en dessous en ce qui concerne les accords sous-jacents.
- *a'2* (mes. 34-39), qui peut se partager en trois sub-sections : *a'2.1* (mes. 34-35), qui récapitulent les deux mesures introductives de la pièce ; *a'2.2* (mes. 36-37), qui reprennent les accords en position « serrée » de la section *a2.2*, transposés et avec une formule terminale ; et finalement *a'2.3* (mes. 38-39), où un accord aigu est accompagné par un arpège ascendant comme ceux que nous trouvons dans la partie *B*.

Carrures et proportions :

Dans la partie *A*, la section *a1* est bâtie sur deux carrures régulières de quatre mesures chacune, tandis que *a2* présente une carrure régulière de deux mesures suivie d'une autre de quatre mesures ; *a3*, par contre, consiste en une carrure irrégulière de cinq mesures (4+1) qui mène à la partie *B*.

La partie *B* comprend deux carrures irrégulières de cinq mesures chacune.

La partie *A'* se compose d'une carrure régulière de quatre mesures (section *a'1*), suivie d'une carrure de six mesures (4+2) qui correspond aux sub-sections [(*a'2.1*+*a'2.2*)+*a'2.3*].

En ce qui concerne les proportions globales de l'œuvre, nous remarquons que la partie *A*, de 19 mesures, correspond pratiquement aux deux autres parties ensemble ($B+A'=10+10$ mesures).

Harmonie :

La partie *A* est centrée, *grosso modo*, sur le ton principal de la pièce, *la* bémol ; ainsi, si nous considérons les secondes mélodiques de l'ostinato dans cette partie avec le premier

accord qui y figure (à la main gauche), nous sommes en présence d'une harmonie de 7^e de dominante dans le ton de *la* bémol ; il va de même pour le tout dernier accord de cette partie, précédé par deux enchaînements du type i V i V en *la* bémol (cadences à la dominante, section *a3*, mes. 15-19).

Entre ces deux extrêmes de la partie *A*, qui constituent les piliers de sa charpente harmonique, les enchaînements d'accords parallèles des sections *a1* et *a2* incluent des passages dont le centre tonal est *mi* majeur (mes. 8 et 11-13), qui a en commun avec la tonalité de base les notes de l'ostinato mélodique, orthographiées par enharmonie comme *do* dièse et *ré* dièse. Par ailleurs, ces enchaînements d'accords parallèles semblent être dictés plus par la ligne mélodique dessinée par leur voix la plus aigue et par le goût esthétique de la sonorité qui leur est propre que par les lois qui régissent l'harmonie fonctionnelle ; c'est pour cette raison qu'on se passera d'en donner l'analyse détaillée en des termes qui ne seraient pas tout à fait à leur place dans ce contexte.

Inversement, nous pouvons déceler des accords classés dans la partie *B* et en définir les enchaînements. Ainsi, on dirait que la section *b1* débute sur le ton de *do* bémol : dans la mesure 20, nous sommes en présence d'une harmonie de 9^e de dominante dans ce ton ; la mesure d'après énonce un deuxième renversement de l'accord de 7^e diminuée en *la* bémol mineur (le *mi* bémol de la main droite peut être considéré comme une appoggiature et le *do* bémol qui s'ensuit comme une note de passage), tandis que la mesure 22 suggère un accord de 7^e et 5^{te} diminuée, en *ré* bémol. Ce dernier est tenu, dans les mesures 23 et 24, sans sa fondamentale, *do* bécarré ; ainsi, il effectue la transition avec l'accord suivant (mes. 25), où une nouvelle fondamentale (*la* bémol) le rend une harmonie de 9^e de dominante dans le ton de *ré* bémol, soit la sous-dominante du ton principal de la pièce. Étant donné que *b2* est une transposition de *b1* un ton au dessus, comme nous l'avons vu, dans la mesure 26 nous sommes en présence d'un deuxième renversement de l'accord de 7^e diminuée en *si* bémol mineur (le *fa* de la main droite peut être considéré comme une appoggiature et le *ré* bémol qui s'ensuit comme une note de passage) ; la mesure 27 suggère un accord de 7^e et 5^{te} diminuée (en *mi* bémol) qui se prolonge, sans résolution et sans sa fondamentale, dans les deux mesures qui suivent (mes. 28-29).

C'est justement cette harmonie, tenue comme un 2^e renversement de l'accord de *fa* mineur, qui va déterminer les secondes mélodiques de l'ostinato qui ouvre la partie *A'*. Deux mesures plus tard, l'accord de *fa* mineur trouve un écho dans la première harmonie de la nouvelle série d'accords parallèles (section *a'1*), qui apparaît dans ce contexte comme une 7^e de dominante en *fa* ; la progression mélodique de cette section mène l'auditeur à un accord de

mi bémol majeur (mes. 33), facteur qui détermine le changement des secondes mélodiques (maintenant *ré* bémol – *mi* bémol, comme dans la partie *A*, plutôt que *si* bémol – *do*, comme au début de *A'*) et le retour du noyau tonal de *la* bémol. La succession des accords dans les sub-sections *a'2.2* et *a'2.3* met en évidence les V et IV degrés en *la* bémol majeur ; les emprunts au mode mineur de ce ton à la fin de la mesure 37 renforcent le déploiement de la tonique majeure (avec le *si* bémol comme appogiature dans la mesure 38) à la fin de la pièce.

Mélogdie :

Du point de vue mélodique, nous constatons que le matériel de base des sections *A* et *A'* (mes. 3-4, 9-10, 32-33) est fondé sur une broderie inférieure, suivie d'une tierce mineure ascendante ; ce motif est à chaque fois élargi dans les mesures suivantes par un procédé qui part, lui aussi, de la broderie inférieure, mais qui agrandit l'intervalle ascendant suivant, en le faisant suivre par une ligne descendante par degrés conjoints et une désinence en mouvement contraire [mes. 5-8, 11-14, 36-37 (dans ce dernier cas, la progression descendante est remplacée par une culmination dans l'aigu)].

Notons également que cette broderie inférieure caractéristique du matériel mélodique de base de *A* et de *A'* est « compensée » par les broderies supérieures qui ouvrent chacune de ces parties (mes. 1-2 et 30-31) et qui est à l'origine de l'ostinato de secondes qui accompagnera toute cette section.

Dans la partie *B*, l'élément mélodique de la main droite se déroule de façon exclusivement descendante, par degrés conjoints sur les notes de la gamme de *la* bémol mineur (20-22), puis de celle de *si* bémol mineur (mes. 25-27) ; ceci compense le mouvement ascendant par intervalles disjoints caractéristique de l'accompagnement en arpèges confié à la main gauche à cette endroit de la forme.

Rythme :

Du point de vue rythmique, nous constatons que la subdivision ternaire de la mesure (ternaire également) est constante, sauf à quelques endroits très précis : aux points où l'ostinato en seconds mélodiques s'établit ou change, dans les parties *A* et *A'* (mes. 1, 30 et 34) ; et, dans la partie *B*, dans la dernière mesure de chaque section (mes. 24 et 29) où,

comme nous l'avons vu, la résonance de l'accord précédent est prolongée sans la note fondamentale qui l'a générée, opérant ainsi une transition avec le matériel harmonique qui suit.

D'autre part, dans l'ostinato mélodique des parties *A* et *A'*, les liaisons constantes entre la dernière croche d'un temps et la première croche du temps suivant renforcent les sensations d'encerclement et de statisme, provoquées par les deux notes constamment répétées dans le registre central du clavier. Par opposition, la subdivision « libre » des temps dans la partie *B* va de pair avec un sentiment de libération qui correspond au changement radical de discours à cet endroit.

Notons également que le souci d'équilibre mélodique que nous avons constaté ci-dessus trouve un écho dans la superposition des rythmes trochée (une longue suivie d'une brève) et iambe (une brève suivie d'une longue) dans les mesures 20, 21, 25 et 26. Le premier de ces rythmes est repris, à la main droite, au point culminant de la section *a'2*, juste avant le déploiement de l'accord final de la pièce.

12.3 *Rêverie*

Forme :

Cette pièce comprends trois parties : *A B R'*.

La partie *A* (mes. 1-12) se compose de trois sections, *a1*, *a2*, et *a3*, chacune comprenant deux sub-sections de deux mesures chacune, qui se comportent de façon particulière les unes vis-à-vis des autres :

- *a1.2* (mes. 3-4) reprend intégralement le contour mélodique de *a1.1* (mes. 1-2) pour l'harmoniser différemment dans le même registre.
- *a2.2* (mes. 7-8) reprend intégralement le contour mélodique de *a2.1* (mes. 5-6) pour l'harmoniser différemment dans un autre registre (une octave au dessus).
- *a3.2* (mes. 11-12) reprend le contour mélodique de *a3.1* (mes. 9-10), tout en y introduisant une légère altération dans ses trois dernières notes ; l'harmonisation et le registre changent, comme précédemment.

Ainsi, nous constatons une progression très subtile dans le sens de la transformation du matériel et des procédés de base.

La partie *B* (mes. 13-20) comprend deux sections, *b1* et *b2*, chacune comprenant à son tour deux sub-sections de deux mesures chacune.

- *b1.2* (mes. 15-16) transpose le contour mélodique de *b2.1* (mes. 13-14) un triton en dessous, tout en introduisant un changement intervallaire dans le tout dernier enchaînement (mes. 16 ; ce changement permet à l'auteur d'opérer la transition qui mène à la section suivante, car l'accord auquel il arrive par ce procédé d'altératinous sommes le même sur lequel commence *b2*).
- *b2.2* (mes. 19-20) reprend le contour mélodique de *b2.1* (mes. 17-18), tout en altérant significativement sa désinence terminale, pour terminer la partie *B*, et en le transposant à l'octave au dessus.

La partie *R'* est curieuse, dans le contexte des pièces pour piano de Freitas Branco, dans la mesure où elle récapitule une partie du matériel de *A* et une partie du matériel de *B*. Notons que, dans le cas de pièces comme *Impromptu*, *Mirages II* et *Prelúdio*, des éléments des parties *B* respectives étaient rappelés au moment de la réexposition, en superposition avec le matériel des parties *A* correspondantes que l'auteur reprend plus caractéristiquement ; ici, par contre, c'est toute une section de *B* qui est réexposée avant la fin de la pièce. Ainsi, on décèle dans la partie *R'* les sections suivantes :

- *ra1* (mes. 21-24), qui se compose à son tour de *ra1.1* (mes. 21-22) et *ra1.2* (mes. 23-24), où le matériel de base de *a1.1* est réexposé, puis ré-harmonisé et transposé à l'octave au dessus.
- *ra2* (mes. 25-29), qui se compose à son tour de *ra2.1* (mes. 25-26) et *ra2.2* (mes. 27-28), où le matériel de base de *b2* est réexposé, ré-harmonisé et transposé. La mesure 29 qui s'y ajoute comprend l'accord de *mi* bémol majeur sur lequel se termine la pièce.

Carrures et proportions :

Cette pièce est exclusivement composée de carrures régulières de quatre mesures chacune, sauf en ce qui concerne la fin, où la mesure qui contient l'accord terminal s'ajoute à la carrure régulière qui la précède pour en former une carrure irrégulière de cinq (4+1) mesures.

La partie *A'* comprend 12 mesures, la partie *B* 8 mesures et la partie *A* 9 mesures ; ainsi, au niveau des proportions, nous constatons que chacune des parties *B* et *A'* équivaut *grosso modo* aux deux tiers de la partie *A*.

Harmonie :

Sur le plan harmonique, nous pouvons analyser la partie *A* de cette pièce comme suit :

- la sub-section *a1.1* (mes.1-2) suggère la tonalité de *ré* bémol par un recours répété à l'accord de 9^e de dominante dans ce ton, qui apparaît sur les 1^{er}, 2^e et 4^e temps de la mesure 1, ainsi que dans toute la mesure suivante. Les autres accords, qui se trouvent sur les 3^e, 5^e et 6^e temps de la mesure 1, sont des 7^e de sensible (sur pédale de *la* bémol) qui suggèrent les tons de *sol* bémol mineur et *fa* bémol mineur ; en réalité, ils résultent d'un parallélisme dicté par la progression mélodique de ce fragment et sont employés plutôt par leur couleur que par leur fonction harmonique.
- la sub-section *a1.2* (mes.3-4) suggère la tonalité de *la* bémol par un recours répété à l'accord de 7^e de dominante dans ce ton, qui apparaît sur les 1^{er}, 2^e et 4^e temps de la mesure 3, ainsi que dans toute la mesure suivante. Comme dans la sub-section précédente, les autres accords, qui se trouvent sur les 3^e, 5^e et 6^e temps de la mesure 3 sur une pédale de *mi* bémol, résultent d'un parallélisme dicté par la progression mélodique ; on se passera d'en faire une analyse tonale détaillée.
- la section *a2* (mes. 5-8) est encore plus ambiguë du point de vue tonal ; on y décèle la présence réitérée d'un accord de 7^e mineure (*la* bémol, *do* bémol, *mi* bémol, *sol* bémol). Cet accord est présenté dans son 1^{er} renversement à la mesure 5, puis sans le *sol* bémol (comme un accord de *la* bémol mineur à l'état fondamental) dans la mesure suivante ; à la mesure 7 on le retrouve dans son 2^e renversement (avec omission du *la* bémol sur le 1^{er} temps) et finalement à l'état fondamental à la mesure 8. Si, par contre, on considère la tierce *mi* bémol – *sol* bémol à la main droite sur le 1^{er} temps de la mesure 5 comme une double appoggiature de la tierce suivante (*ré* bémol – *fa*), on serait en présence d'un 3^e renversement de l'accord de 7^e de dominante en *sol* bémol majeur. Enfin, si nous considérons l'ensemble des notes qui composent ces quatre mesures, on sera tenté d'analyser la section en mode de *ré* sur *la* bémol.
- la section *a3* (mes. 9-12) est fondée sur l'alternance d'agglomérés de trois notes en position serrée et de « résolutions » légèrement plus « ouvertes » à la main droite, dans un mouvement répété du type tension – détente. Ainsi, dans la mesure 9, et si nous considérons le *do* bémol comme l'équivalent du *si* bécarre (par enharmonie), nous constaterons que l'accord de « résolution » est toujours le même, soit un

accord de quinte augmenté (*mi* bémol, *sol*, *si*) qui apparaît successivement à l'état fondamental, dans son 2^e renversement et dans son 1^{er} renversement à la main droite, sur une pédale de *mi* bémol à la main gauche ; la mesure suivante repose sur une harmonie de 7^e mineure (*mi* bémol, *sol* bémol, *si* bémol, *ré* bémol), tandis que celle d'après (mes. 11), qui reproduit presque exactement la mesure 9, mène à un 2^e renversement de l'accord de *la* bémol mineur avec une 7^e majeure ajoutée (qui sonne à l'oreille comme une appoggiature non résolue) à la mesure 12.

La partie *B* se déroule comme suit :

- la section *b1* (mes. 13-16) est presque entièrement construite sur des tierces parallèles à la main droite, sur ce que nous avons désigné plus haut comme la transposition II de la gamme par tons, avec une pédale de *mi* bémol à la main gauche. Cependant, la sub-section *b1.1* (mes. 13-14) se termine sur un 1^{er} renversement de l'accord de 7^e de sensible en *ré* bémol majeur (notons d'ailleurs que cette sub-section commence avec la tierce *ré* bémol – *fa* à la main droite).
- la sub-section *b2.1* (mes. 17-18) est fondée sur un parallélisme d'accords du type 9^e de dominante (3^{ce} majeure, 5^{te} parfaite, 7^e mineure et 9^e majeure sur la basse). Le *mi* bémol pédale est toujours présent ; dans un souci de le rendre clair et audible, malgré le fait qu'il est en quelque sorte « noyé » dans la tessiture des accords de la main droite (issus du dernier accord de la section précédente, lui-même issu de la gamme par tons), l'auteur n'hésite pas à altérer certaines des notes attendues dans un contexte de parallélisme strict des voix ; par exemple, sur le 3^e temps de la mesure 17 à la main droite, le *mi* bémol « logique » est remplacé par un *ré* bémol, ce qui évite une articulation supplémentaire de la note pédale frappée juste avant et juste après en dehors des accords ; il en est de même pour l'accord qui se situe sur le 3^e temps de la mesure 18 à la main droite, où le même *mi* bémol est remplacé par un *sol* bémol, ce qui permet à l'auteur de le faire sonner juste après en tant que note pédale.
- la sub-section *b2.2* (mes. 19-20) va encore plus loin que *b2.1* dans le sens d'un parallélisme des voix librement altéré selon les priorités auditives du compositeur. Ainsi, le premier accord de la main droite (1^{er} temps de la mesure 19) retient la composition de celui qui est à l'origine de la sub-section précédente : 5^{te} diminuée et 7^e mineure sur la basse ; le deuxième (3^e temps de la mesure 19) remplace le *ré* dièse attendu par un *do* dièse dans la voix la plus grave, car ce même *ré* dièse est

articulé juste avant et juste après en tant que pédale (l'équivalent du *mi* bémol de la section précédente par enharmonie) ; le troisième accord (1^{er} temps de la mesure 20) évite le *sol* bécarré attendu car celui-ci se heurterait avec le *sol* dièse de la mélodie ; à sa place, l'auteur préfère un *mi* dièse (dont l'attraction vers la *fa* dièse sur lequel se terminera la mélodie est évidente) malgré le fait qu'il y a un *fa* bécarré à la main gauche. Cette sub-section se termine par un accord de 9^e de dominante en *mi* mineur qui ne résout pas, comme d'ailleurs ceux de la sub-section *b2.1* (mes. 17-18). Si ces derniers étaient utilisés pour leur sonorité propre, en parallélisme, comme nous l'avons vu, celui-ci (mes. 20) est placé juste avant la réexposition, donc à un endroit où, dans un contexte tonal, l'auditeur attendrait une cadence clairement énoncée ; le refus que cet accord irrésolu représente est sûrement en rapport avec le mépris que Freitas Branco réservait dès un stade assez reculé de sa formation aux cadences parfaites et aux enchaînements dominante - tonique qui constituaient pour lui « source de banalité »¹ en musique.

- *ra1* (mes. 21-24) suit le schéma harmonique de *a1.1*, suggérant ainsi la tonalité de *ré* bémol.
- *ra2.1* (mes. 25-26) présente trois accords de 9^e de dominante mineure parallèles, suivis d'un accord de 9^e de dominante majeure sur *mi* bémol, soit la dominante de la dominante de *ré* bémol.
- *ra2.2* (mes. 27-28) commence avec trois accords parallèles de 7^e de sensible à la main droite (dont le premier peut être analysé en *ré* bémol) sur la pédale de *mi* bémol que nous trouvons tout au long de cette pièce ; celle-ci se termine par un accord de *mi* bémol majeur, ce qui contrarie les nombreuses suggestions précédentes qui indiquent *ré* bémol comme centre tonal de la pièce, mais va de pair avec l'insistance que l'auteur place sur la pédale de *mi* bémol dès le début de l'œuvre.

Mélodie :

Sur le plan mélodique, nous constatons dans cette pièce un recours extensif à la broderie inférieure comme élément thématique. D'ailleurs, cet élément crée une intéressante

¹ « [...] fonte da banalidade [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 24/01/1931 (JMFB).

parenté avec la pièce précédente (*Prelúdio*), avec laquelle elle partage également le fait que l'harmonie y est largement déterminée, au niveau du détail, par la logique linéaire.

Ainsi, le motif présenté dans la section *a1* (mes. 1-4) et repris lors de la réexposition (mes. 21-24) commence justement par une broderie inférieure, suivie d'un saut de quarte et d'une désinence descendante (notons que les quatre premiers intervalles de ce motif sont absolument identiques aux quatre premiers intervalles mélodiques de la section *a1.2* de *Prelúdio* ; seuls le ton et la valeur de la note de départ changent).

Dans *a2* (mes. 5-8), l'ordre des facteurs est pour ainsi dire renversé : le motif débute sur une descente (2^{de} mineure, 3^{ce} majeure), se poursuivant par une broderie inférieure qui se termine par un degré conjoint ascendant.

Un contour semblable apparaît à la section *b2.1* : l'élément mélodique y débute par une ligne descendante par degrés conjoints, suivie d'une broderie inférieure qui se termine, encore une fois, par un degré conjoint ascendant (ce contour est repris deux fois lors de la réexposition, mes. 25-28) ; *b2.2* garde le même schéma rythmique de la sub-section précédente, mais au niveau mélodique consiste en une descente par degrés conjoints.

A part les instances analysées ci-dessus, où la broderie inférieure est mise en valeur, deux autres sections présentent des caractéristiques mélodiques dignes de note : *a3.1* (mes. 9-12) est fondée sur un motif qui consiste en trois secondes ascendantes séparées par deux tritons descendants, suivies d'une 3^{ce} mineure ascendante (celui-ci est légèrement altéré lors de sa deuxième présentation, dans *a3.2*). La section *b1* met l'accent sur les sauts disjoints ; en effet, le motif mélodique présenté dans *b1.1* est fondé sur le schéma suivant : 7^e mineure ascendante, 2^{de} majeure descendante, 7^e mineure descendante, 2^{de} majeure descendante, 7^e mineure ascendante, 2^{de} mineure descendante ; *b1.2* présente une seule altération par rapport à ce schéma : la seconde de la fin y est majeure. Si on pousse plus loin notre analyse des mesures initiales de chacune de ses sub-sections (mes. 13 et 15), nous constaterons qu'en réduisant les notes représentées à la même octave (donc en éliminant les sauts disjoints), nous obtenons les successions suivantes : *fa*, *mi* bémol, *ré* bémol, *mi* bémol et *si*, *la*, *sol*, *la*, soit une descente par degré conjoint suivie d'une broderie inférieure.

Rythme :

Sur le plan rythmique, nous signalerons que la pédale *mi* bémol, présente avec quelques interruptions mineures dans toute la pièce, apparaît toujours à contretemps. D'autre part, nous remarquons que dans toute la partie *A*, ainsi que dans le fragment de la

réexposition qui la concerne, le compositeur alterne des mesures où il y a un certain mouvement rythmique avec des mesures remplies par une note longue et un silence.

Sinon, la construction rythmique est assez simple, faisant appel à un nombre réduit de cellules. Par exemple, les sections *a1* et *a2* sont largement fondées sur la juxtaposition d'un rythme trochée (longue – brève) et d'un tribraque (trois brèves); *a3* fait appel à deux tribragues; *b1* fait suivre un trochée d'un anapeste (deux brèves et une longue) ou tout simplement d'une longue, et *b2* introduit le rythme noire pointée – croche – noire qui, selon Olivier Messiaen, est une « forme corrompue » de l'amphimacre (ou crétique) grec¹.

13. *Deux danses*

13.1 I (« Moderadamente animado »)

Forme :

Du point de vue formel, cette pièce présente des ressemblances avec *Luar*. En effet, elle se structure en quatre parties que nous pouvons désigner comme suit : *A A' A'' A''' Coda*, le tout évoluant dans le sens d'un *crescendo* d'intensité qui culmine, dans les quatre dernières mesures, avec l'indication « *fff* ». Nous pouvons dire que chacune des parties *A' A''* et *A'''* récapitule le matériel présenté dans la partie *A*, tout en le développant différemment à chaque nouvelle « réexposition ».

La partie *A* (mes. 1-10) comprend trois sections :

- *a1* (mes. 1-4), où un thème mélodique à la main droite est accompagné par des quintes harmoniques à contretemps à la main gauche; cette section comprend un « antécédent » et un « conséquent » qu'on désignera comme des sub-sections, *a1.1* (mes. 1-2) et *a1.2*. (mes. 3-4) respectivement.
- *a2* (mes. 5-8), où un élément mélodique à la main gauche est accompagné par des accords à contretemps à la main droite (composés d'un intervalle de 3^{ce}, 4^{te}, 5^{te}, ou 6^{te} et d'une 8^{ve} dur la basse); comme précédemment, cette section comprend un

¹ MESSIAEN (Olivier), *op. cit.*, p. 75-76.

« antécédent » et un « conséquent » qu'on désignera comme des sub-sections, *a2.1* (mes. 5-6) et *a2.2*. (mes. 7-8) respectivement.

- *a3* (mes. 9-10), où nous trouvons une figure de transition à l'unisson entre les deux mains.

La partie *A'* (mes. 11-20) représente une transposition presque littérale (avec seulement quelques notes ajoutées aux accords d'accompagnement comme éléments de développement) de *A* à l'octave au dessus. Ainsi, son découpage formel suit exactement celui de la partie précédente : *a'1*, avec ses deux sub-sections *a'1.1* (mes. 11-12) et *a'1.2* (mes. 13-14), correspond à *a1* ; *a'2*, avec ses deux sub-sections *a'2.1* (mes. 15-16) et *a'2.2* (mes. 17-18), correspond à *a2* ; et finalement, *a'3* (mes. 19-20) correspond à *a3*.

La partie *A''* (mes. 21-28) reprend encore une fois le matériel thématique exposé dans la partie *A*, notamment dans les sections *a1* et *a2* (l'omission du matériel exposé dans *a3* correspond au procédé de « réexposition raccourcie » que nous trouvons ailleurs dans les pièces pour piano du même auteur). Ainsi, la phrase qui est confiée à la main droite dans la section *a1* est présentée en accords parallèles (6^{te} et 8^{ve} sur la basse) dans les sub-sections *a''1.1* (mes. 21-22) et *a''1.2* (mes. 23-24), qui constituent naturellement la section *a''1* ; les accords d'accompagnement, à la main gauche, y sont composés d'un 5^{te} et d'un 10^e sur la basse, figurant sur les temps et non plus à contretemps comme dans les parties *A* et *A'*. En ce qui concerne le matériel mélodique exposé dans la section *a2*, il apparaît ici à la main droite sur des accords à contretemps à la main gauche (5^{te} et 7^e sur la basse), étant transposé deux fois à l'octave au dessus [la première en *a''2.1* (mes. 25-26) par rapport à *a'2.1*, la deuxième en *a''2.2* (mes. 27-28) par rapport à *a''2.1*].

La partie *A'''* (mes. 29-33) reprend seul le matériel thématique de *a1.1* ; dans sa première sub-section, *a'''1.1* (mes. 29-30), il est transposé à l'octave au dessus par rapport à la présentation précédente (*a'1.1*, mes. 21-22) et présenté en accords parallèles (cette fois-ci de 5^{te} et 8^{ve} sur la basse) sur des accords à contretemps (5^{te} et 10^e sur la basse) à la main gauche. Dans la sub-section *a'''1.2* (mes. 31-33), ce même matériel est développé par répétition.

La partie que nous avons désignée par *Coda* (mes. 34-37) constitue un contrepoint à tout le procédé d'accélération et progression vers l'aigu que représente la pièce jusque là ; en effet, après la culmination de la partie *A'''* sur une octave de *la*, cette partie propose une descente par tierces consécutives (accords de 5^{te} et 8^{ve} sur la basse dans les deux mains) en

valeurs progressivement moins rapides¹ jusqu'au registre grave, avant de rebondir sur les deux accords de la fin, en mouvement contraire vers les deux extrêmes du clavier. Cependant, du point de vue tonal, il ne s'agit pas d'une coda dans le sens classique du terme car, au lieu d'affirmer la tonalité principale de la pièce qui aurait du être atteinte à la fin de la « réexposition », elle effectue le parcours tonale qui mène de la dominante (sur laquelle se termine la partie précédente) jusqu'à la tonique².

Carrures et proportions :

Les parties *A* et *A'* comprennent deux carrures régulières de quatre mesures chacune plus une carrure régulière de deux mesures.

La partie *A''* comprend deux carrures régulières de quatre mesures chacune.

La partie *A'''* débute par carrure régulière de deux mesures et se poursuit avec une carrure irrégulière de trois mesures.

La Coda comprend une seule carrure régulière de quatre mesures.

Au niveau des proportions, nous remarquons que les parties *A* et *A'* se composent de dix mesures chacune, tandis que *A''* en a huit, *A'''* cinq et la *Coda* quatre ; ainsi, les deux premières parties constituent un bloc qui représente un peu plus de la moitié de l'ouvrage.

Harmonie :

Du point de vue tonale, *ré* est le centre de cette pièce.

En ce qui concerne la partie *A*, nous pouvons dire que :

- *a1* (mes. 1-4) se déroule en mode de *ré*.
- *a2.1* (mes. 5-6) fait appel à un mode qui fut largement employé par Bela Bartok, et qui comprend une 4^{te} augmentée et une 7^e mineure (en l'occurrence, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi* bémol), revenant ensuite au mode de *ré* qui repose, à la fin de la mesure 6, sur le 5^e degré (fonction « dominante ») ; *a2.2* (mes. 7-8) revient au mode de 4^{te} augmentée et 7^e mineure, suivi encore une fois d'un retour au mode de *ré* (cette fois-ci, à la fin de la mesure 8, c'est bien la « tonique » *ré* qui est énoncée).

¹ Renforcées par les indications « *alargando* » (« en élargissant », mes. 33) et « *alargando muito* » (« en élargissant beaucoup », mes. 35) dans l'édition Sasseti.

² Voir l'analyse de *Capriccio* ci dessus.

- *a3* (mes. 9-10) reste pour la plupart en mode de *ré*, avec un emprunt au ton de *ré* mineur à la mesure 10 (*si* bémol) ; cette note renforce la fonction « dominante » du *la* sur lequel repose cette section et qui ouvre la voie à la partie *A'*.

La partie *A'* (mes. 11-20) reproduit le schéma harmonique de *A*. Dans la dernière croche de la mesure 19, deux notes étrangères au mode (*la* bémol – *si* bémol), en rapport de triton avec la seconde plaquée qui les précède (*ré* – *mi*), apportent un élément de diversité harmonique ; si nous considérons l'accord de 5^{te} et 8^{ve} sur *la* sur lequel se termine cette section, nous pouvons envisager les deux notes étrangères de la mesure 19 comme une double appoggiature frappée (qui reste dans la mémoire auditive pendant les trois premiers temps de la mesure 20) du *la* final.

La partie *A''* (mes. 21-28) reproduit le schéma harmonique des deux premières sections de *A*. Les accords d'accompagnement dans la sub-section *a''1.1* (mes. 21-22) alternent entre le 4^e et le 1^{er} degré du mode, venant à reposer sur le 2^e degré (« sous-dominante ») ; dans *a''1.2* (mes. 23-24), cette alternance met en évidence les 5^e et 7^e degrés du mode avant d'arriver à la « tonique », *ré*.

En ce qui concerne *A'''* (mes. 29-33), on ne quitte pas le mode de *ré*. Les accords d'accompagnement dans la sub-section *a'''1.1* (mes. 29-31) alternent entre le 4^e et le 2^e degré du mode ; dans *a'''1.2* (mes. 32-33), cette alternance met en évidence les 5^e et 3^e degrés.

La *Coda* (mes. 34-37) alterne des mesures dans le ton de *ré* mineur, avec des *si* bémol (mes. 34 et 36), avec une mesure centrale (mes. 35) en mode de *ré*.

Mélo die :

L'aspect mélodique de cette pièce reste presque exclusivement attaché au mode de *ré*, comme d'ailleurs son aspect harmonique ; constituent des exceptions les mesures 5, 7, 15 et 17 où, comme nous l'avons vu, l'auteur fait appel au mode de 4^{te} augmentée et 7^e mineure, ainsi que les mesures 10, 20, 34 et 36 où le *si* bémol constitue un emprunt au ton de *ré* mineur.

Tant le substrat mélodique qui compose *a1* que celui sur lequel est bâtie la section *a2* sont largement fondés sur le principe de la broderie que, comme nous l'avons vu précédemment, est souvent employé par Freitas Branco dans ses pièces pour piano. Les courbes mélodiques, où l'on décèle une prédominance nette des intervalles conjoints, servent ici de véhicule au « moteur » rythmique implacable qui constitue l'essence de la pièce.

Rythme :

L'effet produit par cette danse qui progresse vers une espèce de frénésie repose en grande mesure sur l'agencement et l'évolution des éléments rythmiques de base (d'ailleurs très simples), aidés par la progression dynamique de *p* jusqu'à *fff*.

Ainsi, dans les parties *A* et *A'*, nous pouvons identifier facilement trois types de textures rythmiques : la première (présente dans les sections *a1* et *a'1*, mes.1-4 et 11-14) consiste en un ostinato de doubles-croches pointées et triples-croches dont le mouvement est suspendu à la fin de chaque mesure par une valeur plus longue (croche ou noire) ; la deuxième (sections *a2* et *a'2*, mes. 5-8 et 15-18) consiste en une série régulière de doubles-croches, ponctuées également à la fin des mesures 5,6,8,15,16 et 18 par une valeur plus longue (croche ou noire). Si ces deux textures rythmiques sont accompagnées par des accords à contretemps, le même ne se passe pas dans les sections *a3* et *a'3* (mes. 9-10 et 19-20), où la cellule rythmique de base consiste en une double-croche pointée et une triple-croche suivies de trois croches ; ces groupes de deux mesures constituent, dans l'ensemble de la pièce, deux points d'arrêt du mouvement rythmique constant des autres sections.

La partie *A''* reprend, comme nous l'avons vu, les éléments « *perpetuum mobile* » des deux parties précédentes, mais omet le dessin présenté dans *a3* et *a3'* ; l'auteur renforce ainsi l'inexorabilité du mouvement vers la fin de la pièce. Comme élément de diversité, les accords qui accompagnent la section *a''1* sont ici sur les temps de la mesure, tandis que ceux qui accompagnent la section *a''2* sont à contretemps, comme précédemment.

Dans la partie *A'''*, l'insistance de l'ostinato de doubles-croches pointées et triples-croches n'est plus freinée par des notes plus longues à la fin de chaque mesure : en effet, une seule noire apparaît à la fin de la mesure 30.

La *Coda*, par opposition à la progression rythmique vérifiée jusqu'à présent, effectue un élargissement progressif des valeurs rythmiques (auquel on a déjà fait allusion), que complètent des indications agogiques. En effet, le compositeur commence par écrire trois triolets de noires, avec l'indication « en précipitant à nouveau [par rapport à l'indication « *allargando* » de la mesure d'avant] et soudain en élargissant beaucoup »¹, suivis de trois noires dans le tempo élargi qui mènent jusqu'à la « tonique » *ré* dans le premier temps de la

¹ « *precipitando de novo e subito alargando muito* », sur les mesures 34 et 35 de l'édition Sassetti.

mesure 36 ; de là jusqu'à la fin de la pièce, la formule cadentielle reprend l'écriture en noires dans le *tempo* du début de l'œuvre.

13.2 II (Animado)

Forme :

Cette danse présente un schéma formel en parenté avec celui de *Luar* et de la *Danse I* car, comme dans les deux cas précédents, l'auteur expose tout son matériel thématique dans une partie *A* qui est par la suite « réexposée » plusieurs fois, de façon raccourcie et avec quelques éléments de développement. Ici, nous pouvons réduire la forme au schéma *A A' A'' Coda* ; cependant, ce principe est rendu plus complexe en raison de la juxtaposition d'une forme à milieu (du type *A B A*) à l'intérieur de la partie *A*. De plus, les deux « réexpositions » revêtent des caractères légèrement différents : *A'* reprend certains éléments de base de *A* qui seront librement transformés par le biais de nouveaux agencements, par exemple, malgré un aspect extérieur qui ressemble très près à la partie *A* ; *A''* effectue une « réexposition » beaucoup plus littérale du contenu de *A* (des dix-huit sub-sections que nous avons décelé dans cette dernière, onze font l'objet d'une reprise dans la partie *A''*). Cela semble indiquer qu'il nous sommes en présence d'un « fausse réexposition » suivie d'une « vraie réexposition » (quoique raccourcie) dans cette pièce, procédé que, d'ailleurs, on a pu identifier dans d'autres œuvres pour piano de Freitas Branco.

Comme dans la *Danse I*, cette pièce représente une progression par paliers dans le sens d'une tension et d'une énergie de plus en plus importantes ; en effet, chacune des reprises de *A* évolue dans une étendue élargie vers les deux extrêmes du clavier (de plus en plus aigu pour la main droite, de plus en plus grave pour la main gauche), avec des textures progressivement plus denses (agrégats sonores contenant un nombre croissant de sons) que renforcent les indications dynamiques (niveau général *p-mf* pour la partie *A*, *f* avec quelques accents pour *A'*, *ff* également avec quelques accents pour *A''* et *ff-fff* pour la *Coda*).

La partie *A* (mes. 1-49) peut donc s'analyser comme suit :

- *i* (mes. 1-3) : section introductive fondée sur le motif mélodique principal de la pièce, suivi d'une descente en doubles-croches et de deux accords qui s'étalent sur une mesure.

- *a1* (mes. 4-7), où le motif mélodique principal est présenté deux fois [sub-sections *a1.1* (mes. 4-5) et *a1.2* (mes. 6-7)] : il consiste en une figure comparable au neume grégorien *scandicus subpunctis* (deux degrés conjoints ascendants puis descendants, revenant au point de départ, *mi*) énoncée deux fois de suite à la main droite sur une même harmonie à la main gauche, et suivie de deux accords sur des croches.
- *a2* (mes. 8-11) : le motif principal y apparaît également deux fois [sub-sections *a2.1* (mes. 8-9) et *a2.2* (mes. 10-11)], sur la note *fa* ; lors de sa deuxième présentation, il y a un agrandissement du dernier intervalle ascendant du neume double (en l'occurrence, une quarte).
- *a3* (mes. 12-17), où on décèle trois sub-sections : *a3.1* (mes. 12-13), *a3.2* (mes. 14-15) et *a3.3* (mes. 16-17). Le neume double y est présenté sur des notes de plus en plus aigues [*sol* dièse (mes. 12) puis *si* bémol deux fois (mes. 14 et 16)], avec agrandissement progressif de son dernier intervalle ascendant [une quarte (mes. 12-13) puis une sixte (mes. 14-15)] et développement sous forme de gamme ascendante en quarts parallèles (mes. 17).
- *b1* (mes. 18-21) présente du matériel contrastant. La sub-section *b1.1* (mes. 18-19) comprend une figure descendante en doubles croches à la main droite accompagnée par des croches ascendantes à la main gauche (sur une quinte grave), suivie d'un passage en tierces parallèles ascendantes à la main droite et descendantes à la main gauche. La sub-section *b1.2* (mes. 20-21) reprend les contours de la précédente, tout en transposant le début une 3^{ce} mineure au dessus et en changeant librement les intervalles.
- *b2* (mes. 22-27) comprend trois sub-sections : *b2.1* (mes. 22-23) élabore sur le matériel exposé dans la deuxième mesure des sub-sections *b1.1* et *b2.1* (tierces parallèles en mouvement contraire, mes. 19 et 21 ; dans *b2.1* les tierces de la main droite sont remplacées par des accords de 6^{te} et 8^{ve} sur la basse) ; *b2.2* (mes. 24-25) présente un motif en accords parallèles à la main droite et octaves à la main gauche (ascendants puis descendants) qui commence par une figure rythmique caractéristique (demi-soupir suivi de deux doubles-croches) ; *b2.3* (mes. 26-27) reprend les éléments de *b2.1*, mais les deux mains ne sont plus en mouvement contraire.
- *b3* (mes. 28-35) comprend également trois sub-sections [*b3.1* (mes. 28-29), *b3.2* (mes. 30-31) et *b3.3* (mes. 32-35)], qui s'enchaînent dans une logique

d'intensification du discours musical renforcée par un crescendo qui mène de *p* à *ff*. Ainsi, la première reprend les éléments de *b2.2*, mais ici les deux doubles-croches caractéristiques sont sur le temps et non plus à contretemps ; aussi les accords parallèles sont exclusivement ascendants, et les octaves de la main gauche sont remplacées par des accords de 5^{te} et 8^{ve} sur la basse. La sub-section *b3.2* transpose la précédente vers l'aigu et étoffe encore plus la texture sonore, avec des accords de quatre sons à la main droite et trois sons à la main gauche. Dans *b3.3*, la tête du motif est réitérée deux fois, toujours en montant progressivement vers l'aigu, et la série d'accords parallèles est le double plus longue, progressant en mouvement contraire vers les extrêmes du clavier.

- *a4* (mes. 36-43) comprend également deux sub-sections, *a4.1* (mes. 36-39) et *a4.2* (mes. 40-43), toutes deux fondées sur le neume double présenté au début de la pièce (ici, par contre, un des intervalles conjoints du neume est agrandi pour former une tierce mineure) ; *a4.2* est une transposition de *a4.1* une quarte au dessus.
- *a5* (mes. 44-49) revient à la formule initiale du neume double (sur des degrés conjoints uniquement) pour la transposer successivement et chromatiquement vers le grave. L'impression de raréfaction du discours est renforcée par l'indication « peu à peu moins vif »¹, qui s'applique aux quatre mesures suivantes ; cependant, le mouvement reprend de l'essor à la mesure 49, avec une ligne ascendante qui semble briser le cercle du neume double et qui, accompagnée par les indications « en pressant »² et *crescendo*, mène à un point d'orgue sur la barre de mesure qui précède la nouvelle partie de la forme, *A'*.

Quant à la partie *A'* (mes. 50-75), dont la texture générale est plus dense que celle de *A*³, on y décèle :

- *i'* (mes. 50-52), qui représente l'équivalent de la figure introductive de la partie *A* (*i*) transposé une quinte diminuée au dessus.
- *a'1* (mes. 53-56) comprends deux sub-sections : *a'1.1* (mes. 53-54) et *a'1.2* (mes. 55-56) ; la première reprend le contour de *a1.1*, tandis que la deuxième contient un

¹ « Pouco a pouco menos vivo », mes. 44 de l'édition Sassetti.

² « Apressando », mes. 49 de l'édition Sassetti.

³ Voir ci-dessus.

agrandissement du dernier intervalle ascendant du neume double (en l'occurrence, une quarte) qui la rapproche du contour de *a2.2*.

- *a'2* (mes. 57-60), où le neume double est transposé un ton au dessus par rapport à *a'1*, peut également se partager en deux sub-sections : *a'2.1* (mes. 57-58) et *a'2.2* (mes. 59-60) ; la première reprend le contour de *a'1.2*, que nous avons entendu juste avant, mais la deuxième fait appel à un élément issu de la du point culminant de *b3.3* (mes. 34-35), soit une série d'accords en mouvement contraire sur des croches.
- *a'3* (mes. 61-64) transpose encore une fois le neume double qui lui sert de base, un ton au dessus par rapport à *a'2*. Dans *a'3.1* (mes. 61-62) le contour général retenu est toujours celui de *a'1.2* (avec un intervalle de quarte au sein du neume double), tandis que dans *a'3.2* (mes. 63-64), l'agrandissement de l'intervalle est encore plus important (une sixte, comme dans *a3.2*, mes. 14-15).
- *a'4* (mes. 65-68) reprend la formule de *a'2.2* (mes. 59-60, soit le neume suivi d'une série de quatre accords en mouvement contraire sur des croches) ; réitérée deux fois (la deuxième étant une transposition de la première), cette formule conduit au point culminant de la partie *A'*.
- *a'5* (mes. 69-75) comprend un premier groupe de trois mesures (*a'5.1*, mes. 69-71) où le neume *scandicus subpunctis* est présenté en canon, avec six entrées sur des octaves progressivement plus graves, et un désinence dans le registre grave, sur des valeurs de plus en plus lentes (effet renforcé par l'indication « *rallentando* » qui figure à la mesure 72). La fonction de cette section est comparable à celle de *a5* dans la mesure où, par le biais d'une perte d'énergie passagère, elle renforce la puissance de la nouvelle section à venir, *A''*, on en rendant l'effet plus spectaculaire.

La section *A''* peut se découper comme suit :

- *i''* (mes. 76-78) reproduit *i* dans le même ton, mais à l'octave au dessus et avec une texture plus dense.
- de même, *a''1* (mes. 79-82) et *a''2* (mes. 83-86) reproduisent respectivement *a1* et *a2* dans le même ton mais, dans les deux cas, à l'octave au dessus et avec une texture plus dense.
- *a''3* (mes. 87-90), par contre, reproduit seulement les trois premières mesures de *a3*, se terminant par une série de quatre accords en mouvement directe issus du matériel de *b3* (mes. 28-35).

- *b''1* (mes. 91-93) s'inspire du matériel présenté dans *b1* (mes. 18-21), transposé et développé encore une fois dans le sens d'une texture plus dense, avec élision de sa dernière mesure.
- *b''2* (mes. 94-97) récapitule les deux premières sections de *b2* (mes. 22-25), toujours en les modifiant selon la logique d'une énergie et d'une tension croissantes.
- *a''4* (mes. 98-101) correspond au matériel exposé dans *a4.1* (mes. 36-39) ; le motif mélodique est ici transposé une quinte au dessus.
- dans *a''5* (mes. 102-108), une descente dans le grave comparable à celle sur laquelle s'achève la partie *A'* est énoncée, non pas sur quatre mesures, mais sur sept. Elle précède et renforce l'explosion finale d'énergie que représente la *Coda*. La *Coda* (mes. 109-111) est fondée sur le matériel de *b3.3* (mes. 32-35).

Carrures et proportions :

La partie *A* présente les carrures suivantes : $(3+4+4+6)+(4+6+8)+(4+4+6)$, le premier groupe correspondant aux sections *i*, *a1*, *a2* et *a3*, le deuxième aux sections *b1*, *b2* et *b3* et le troisième groupe à *a4* et *a5*.

Dans la partie *A''*, à part la première et la dernière carrures, irrégulières, de trois et sept mesures respectivement¹, toutes les autres carrures comprennent quatre mesures.

La partie *A''* présente les carrures suivantes : $3+4+4+4+3++4+4+7^2$.

La *Coda* représente une carrure de trois mesures.

Du point de vue des proportions générales de la pièce, nous constatons une particularité curieuse dans cette pièce : les parties *A*, *A'*, *A''* et *Coda* comprenant 49, 26, 33 et 3 mesures respectivement, *A'* représente 53% de *A*, *A''* représente 63% de *A* et *A''* plus la *Coda* représentent 73% de *A*.

¹ Cependant, si l'on considère que le point d'orgue sur la blanche qui figure dans la dernière mesure de cette carrure double sa valeur, on est en présence de l'équivalent d'une carrure régulière de huit mesures du point de vue de la durée.

² La remarque de la note 35 peut être appliquée ici également.

Harmonie :

La majeur est le centre tonal de cette pièce.

Analysons le déroulement harmonique de la partie *A* :

- *i* (mes. 1-3) commence par un déploiement mélodique qui suggère l'accord *fa* dièse – *la* – *do* dièse – *mi* (le *si* étant une note de passage), soit *vi*⁷ en *la* majeur. L'accord qui s'ensuit, à la mesure 3, représente un 2^e renversement de l'accord de 7^e sur le deuxième degré, avec quinte altérée (augmentée) en fonction de la conduite des voix ; le suivant peut être analysée comme un accord de dominante où la quinte est également altérée de façon ascendante, pour la même raison.
- les sub-sections *a1.1* et *a1.2* (mes. 4-7) commencent sur un accord de *la* majeur sur lequel se déroule le neume double qui leur est caractéristique, suivi des deux accords de la mesure 3.
- la sub-section *a2.1* (mes. 8-9) commence encore une fois sur l'accord de *la* majeur ; cette fois-ci, le fait que le mélisme de la main droite débute sur un *fa* fait supposer que cette note représente une 6^{te} ajoutée à l'accord. Les deux accords qui se trouvent sur le deuxième temps de la mesure 9 sont fondés sur les 6^e et 7^e degrés de la gamme de *la* majeur, à la basse ; le premier représente le deuxième renversement d'un accord augmenté sur *si* bémol, tandis que le deuxième peut être considéré comme un premier renversement de l'accord de dominante en *la*, avec la sensible doublée. L'harmonie initiale de *a2.2* (mes. 10-11) est la même que celle de sub-section précédente ; sur le dernier temps la mesure 11, nous sommes en présence d'un enchaînement non fonctionnel de deux accords de 9^e de dominante dont le premier, en *fa* majeur, n'a pas de tierce et le deuxième suggère le ton de *la* bémol majeur.
- la sub-section *a3.1* (mes. 12-13) est d'abord centrée sur le ton de *si* majeur (accord parfait avec 6^{te} ajoutée), se terminant par un enchaînement non fonctionnel de deux accords de 9^e de dominante dont le premier, en *sol* majeur, n'a pas de tierce et le deuxième suggère le ton de *si* bémol majeur (le *ré* dièse qui figure sur ce dernier doit être lu par enharmonie comme un *mi* bémol ; l'orthographe choisi par l'auteur est probablement en rapport avec l'apparition du *ré* dièse plus tôt dans la même mesure, dans le contexte du ton de *si* majeur). La sub-section *a3.2* (mes. 14-15) fait plonger l'auditeur dans l'univers sonore du ton de *ré* bémol majeur ; le

mélisme de la main droite évolue sur un accord parfait avec 6^{te} ajoutée dans ce ton, et les deux accords qui figurent sur le dernier temps la mesure 15 sont bâtis sur les 6^e et 7^e de la gamme majeur correspondante ; il s'agit d'un accord augmenté sur *si* bémol, à l'état fondamental, et du premier renversement de l'accord de dominante en *ré* bémol, sans quinte et avec doublement de la sensible. La sub-section *a3.3* (mes. 16-17) réaffirme encore le ton de *ré* bémol majeur ; sur la mesure 17, nous trouvons des harmonies parallèles de 7^e de dominante, d'abord en *ré*, puis en *ré* bémol ; à la main droite, l'auteur superpose à ces accords les deux transpositions de la gamme par tons (d'abord II, puis I).

- la sub-section *b1.1* (mes. 18-19) commence sur une harmonie de *si* majeur avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées ; la suite est déterminée par la conduite des voix, qui évoluent (avec une exception) par tierces parallèles dans les deux mains en mouvement contraire (les accords résultants peuvent être classifiés comme suit : accord parfait mineur avec 2^{de} ajoutée à l'état fondamental, premier renversement d'un accord augmenté, accord de 9^e dominante sans la quinte, accord augmenté à l'état fondamental). La sub-section *b1.2* (mes. 20-21) reproduit le schéma harmonique de la précédente une tierce mineure au dessus.
- *b2.1* (mes. 22-23), où l'harmonie est encore une fois déterminée par la conduite des voix, nous sommes en présence d'accords des plusieurs types représentés dans la section précédente : accord parfait mineur avec 2^{de} ajoutée à l'état fondamental, accord de 9^e dominante sans la quinte, accord augmenté à l'état fondamental et premier renversement d'un accord augmenté. La section *b2.2* (mes. 24-25), par contre, présente un enchaînement où toutes les harmonies sauf la dernière (accord augmenté) sont des accords parfaits majeurs à l'état fondamental. La sub-section *b2.3* (mes. 26-27) revient aux types d'accords sur lesquels se base *b2.1* : accords parfaits mineurs avec 2^{de} ajoutée à l'état fondamental, accord augmenté à l'état fondamental et premier renversement d'un accord augmenté.
- dans la sub-section *b3.1* (mes. 28-29) nous sommes en présence d'un enchaînement d'accords parfaits majeurs sur une double progression ascendante (à la basse et à la voix la plus aigue) fondée sur la transposition II de la gamme par tons ; le même procédé est répété dans la sub-section suivante, *b3.2* (mes. 30-31), fondée sur la transposition I de la gamme par tons, et dans *b3.3* (mes. 32-35), dont la première mesure fait appel à la transposition II et les trois autres à la

transposition I de la même gamme (dans les deux dernières mesures, les deux mains partent en mouvement contraire).

- la section *a4* (mes. 36-43) a des connotations tonales bien définies : *a4.1* (mes. 36-39) est bâtie sur une harmonie de 7^e de dominante en *ré* majeur qui devient une 13^e de dominante dans le même ton à la fin de la mesure 37 ; la sub-section *a4.2* (mes. 40-43), qui représente une transposition de la précédente une quarte au dessus, est à son tour bâtie sur une harmonie de 7^e de dominante en *sol* majeur qui devient une 13^e de dominante dans le même ton à la fin de la mesure 41.
- la section *a5* (mes. 44-49) revient brusquement à la gamme par tons, dont elle présente successivement la deuxième (mes. 44-45), puis la première (mes. 46-47) et à nouveau la première transposition (mes. 48-49).

Quant à la partie *A'* (mes. 50-75), elle évolue harmoniquement de la façon suivante :

- *i'* (mes. 50-52) commence sur un accord de quartes superposées sur *do* (*do*, *fa*, *si* bémol, *mi* bémol) ; sur le premier temps de la mesure 52, nous sommes en présence d'un accord dont la fonction de sous-dominante en *mi* bémol majeur est voilée par deux notes altérés, le *do* bémol et le *la* bémol ; nous pouvons également y voir déjà l'harmonie de 7^e de dominante (avec quinte altérée) qui s'ensuit, en considérant le *do* bémol comme une appoggiature du *si* bémol et le *mi* bémol comme un retard qui trouve sa résolution sur le *ré*.
- la section *a'1* (mes. 53-56) est construite sur un enchaînement dans le ton *mi* bémol majeur, comprenant un accord parfait avec 2^{de} ajoutée sur cette tonique et les deux accords de la mesure 52 analysés ci-dessus.
- la section *a'2* (mes. 57-60) conserve le même centre tonal ; *a'2.1* (mes. 57-58) comprend un accord de *mi* bémol majeur avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées, ainsi que deux accords fondés sur les 6^e et 7^e degrés de la gamme correspondante, respectivement le premier renversement d'un accord augmenté et le premier renversement de l'accord de dominante en *mi* bémol majeur avec la quinte augmentée. La sub-section *a'2.2* (mes. 59-60) commence comme la précédente mais se termine sur un enchaînement d'accords parallèles en mouvement contraire dans les deux mains, fondés sur des progressions de basse et de la voix supérieure sur la transposition I de la gamme par tons (comparable à celui des mesures 34 et 35).
- la section *a'3* (mes. 61-64) reproduit le schéma harmonique de *a'2.1* deux fois, en *fa* majeur.

- *a'4* (mes. 65-68) reproduit le schéma harmonique de *a'2.2* deux fois : *a'4.1* (mes. 65-66) commence sur l'accord de *fa* majeur avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées, tandis que *a'4.2* (mes. 67-68) commence sur le même accord transposé un ton au dessus ; dans les deux cas, les enchaînements d'accords parallèles en mouvement contraire des mesures 66 et 68 sont fondés sur la transposition I de la gamme par tons.
- les trois premières mesures de *a'5* (mes. 69-71) sont fondées sur accord de 7^e de dominante en *ré* dont on entend d'abord la quinte grave *la – mi* (en blanches) et après, sur la croche suivante, un agrégat de notes dans le registre medium-aigu qui inclut au lieu du *mi* une double appoggiature de cette note (*ré* dièse et *fa*) ; cet agrégat, considéré indépendamment de la quinte frappée juste avant, peut également être vu comme un condensé de la transposition II de la gamme par tons. En tout état de cause, cet accord reste irrésolu, évoluant ensuite par un canon sur les notes *la, si, do* avant d'arriver à la désinence mélodique finale des mesures 72 à 75 qui semble suggérer un premier renversement de l'accord augmenté *fa, la, do* dièse.

La partie *A''* (mes. 76-108) reprend la tonalité initiale de l'œuvre, *la* majeur.

- dans *i''* (mes. 76-78), le mélisme mélodique est harmonisé par un accord de quartes parfaites superposées comparable à celui de *i'* (mes. 49-50). Ensuite, un deuxième renversement de l'accord de 7^e sur le deuxième degré en *la* majeur précède un accord de 7^e de dominante avec quinte augmentée dans ce même ton ; cependant, à l'exemple de ce qui se passe dans la partie *A'* (mes. 52), nous pouvons assimiler ces deux accords à l'harmonie de 7^e de dominante, si nous considérons que dans le premier d'entre eux le *fa* est une appoggiature du *mi* et le *la* une appoggiature du *sol* dièse ; dans ce contexte, nous pouvons également imaginer que cet accord correspond à la sous-dominante du ton principal, avec altération descendante de la tierce et de la quinte.
- la section *a''1* (mes. 79-82) est entièrement fondé sur l'accord de *la* majeur et les deux accords de la mesure 78 analysés ci-dessus.
- la section *a''2* (mes. 83-86) conserve le même centre tonal ; *a''2.1* (mes. 83-84) comprend un accord de *la* majeur avec 6^{te} ajoutée, ainsi que deux accords fondés sur les 6^e et 7^e degrés de la gamme correspondante, respectivement le premier renversement d'un accord augmenté et le premier renversement de l'accord de dominante en *la* majeur avec la quinte augmentée. La sub-section *a''2.2* (mes. 85-86) commence comme la précédente mais présente, sur le deuxième temps de sa

dernière mesure, deux accords parallèles de 9^e de dominante qui s'enchaînent de façon non fonctionnelle à la distance d'une tierce mineure.

- la sub-section *a''3.1* (mes. 87-88) commence sur un accord de *si* majeur avec 6^{te} ajoutée et inclut un enchaînement non fonctionnel de deux accords de 9^e de dominante, séparés par une tierce mineure ; *a''3.2* (mes. 89-90) commence sur un accord de *ré* bémol majeur avec 6^{te} ajoutée, suivi d'un enchaînement non fonctionnel de quatre accords de 9^e de dominante, toujours séparés par des tierces mineures.
- en ce qui concerne la section *b''1* (mes. 91-93), elle débute sur une harmonie de *fa* dièse majeur avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées ; ensuite, dans une mesure où les harmonies sont déterminées par la progression de quatre tierces majeures parallèles (ou quarte diminuée) vers l'aigu, en croches à la main droite, et de deux tétracordes descendants, en doubles-croches à la main gauche, le compositeur fait alterner des accords parfaits mineurs avec une appoggiature à l'état fondamental et en deuxième renversement ; pour terminer, on entend un accord de *la* majeur avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées.
- dans la sub-section *b''2.1* (mes. 94-95), on revient à une écriture fondée sur l'alternance entre des accords parfaits mineurs avec 6^{te} ajoutée et accords augmentés en premier et en deuxième renversement ; *b''2.2* (mes. 96-97), par contre, présente deux lignes d'accords parfaits en mouvement contraire dans les deux mains convergeant vers le centre du clavier, où les voix extrêmes sont fondées sur la transposition I de la gamme par tons.
- *a''4* (mes. 98-101) revient à une harmonie classable dans un contexte tonal ; il s'agit ici d'un troisième renversement de l'accord de 7^e de dominante dans le ton principal, *la* majeur.
- dans les quatre premières mesures de *a''5* (mes. 102-105), nous pouvons considérer que le compositeur fait un emprunt au mode mineur de la tonalité principale (*do* bécarré) ; les trois mesures suivantes (mes. 106-108) sont bâties sur les 4^e, 3^e et 1^{er} degrés de la gamme majeure.

La *Coda* (mes. 109-111) revient à l'écriture en accords parallèles en mouvement contraire divergeant entre les deux mains où les voix extérieures sont fondées sur la transposition II de la gamme par tons, pour terminer sur un accord parfait de *la* majeur.

Mélodie :

L'aspect mélodique est à tel point imbriqué dans les aspects formel et harmonique de cette pièce que l'on considère en avoir déjà analysé les caractéristiques principales sous les rubriques précédentes.

Rythme :

Du point de vue de la subdivision rythmique, nous sommes en présence d'une alternance constante entre doubles-croches et croches.

Les rythmes dactyle (longue, brève, brève) et anapeste (brève, brève, longue) sont souvent utilisés, la valeur longue du premier étant parfois remplacée par un silence.

Nous remarquons également un recours constant à la syncope, notamment dans l'accompagnement sous-jacent au mélisme mélodique caractéristique des sections *i*, *a1*, *a2*, *a3*, *a4*, *a5* et de celles qui en dérivent.

14. Dix préludes dédiés à José Viana da Mota

14.1 Prélude n° 1

Forme:

Le schéma formel général de cette pièce est constitué par deux volets semblables que nous pouvons désigner par *A* et *A'*.

Le premier (mesures 1-19) comprend :

- une *introduction* harmonique (mes. 1-2), en arpèges, présentée à la main gauche.
- une section *a* (mes. 3-10), qui introduit un dessin mélodique en tierces à la main droite ; celui-ci est présenté deux fois et, à chaque fois, sa dernière mesure (mes. 6 et 10) fonctionne comme un pivot - à la fois conclusion et introduction - entre la phrase qu'il clôt et la suivante, même si elle appartient déjà à la prochaine section formelle (mes. 10).

- une section *b* (mes. 11-19), dont la mélodie élabore sur le dessin de *a* en supprimant les tierces, en le développant et en le rendant plus *cantabile*. La dernière mesure de cette phrase (mes. 19) reconduit l'harmonie du tout début de la pièce, rendue plus intense par un procédé de « monnayage » rythmique (doubles-croches au lieu de triolets) qui continuera dans la section *A'*, dont elle constitue l'introduction.

Le deuxième (mes. 20-41) comprend :

- une section *a'* (mes. 20-32), où l'accompagnement harmonique se déroule en doubles-croches et la texture du dessin mélodique se trouve épaissie par un doublement en octaves du motif de *a*. Par rapport à son homologue *A*, cette section est élargie par trois mesures de développement harmonique qui constituent le point culminant de l'œuvre, suivies de deux mesures où un retour à l'accompagnement en triolets prépare l'arrivée de la nouvelle section formelle.
- une section *b'* (mes. 33-41), caractérisée par un retour de la figure initiale d'accompagnement (arpèges en triolets) sur l'harmonie du tout début de la pièce (*a*), à laquelle se superpose la figure mélodique de *b*. Le retour de l'harmonie initiale à cet endroit constitue un fort rappel de l'*introduction* et fonctionne donc comme un pendant « symétrique » du début ; d'ailleurs, cette section revêt le caractère d'une *Coda* de toute la pièce.

Carrures et proportions :

L'existence de « mesures pivot » dans ce prélude est largement responsable pour l'existence de carrures de neuf mesures dans les deux parties de la forme. Ainsi, on analyse dans la partie *A* une carrure initiale de 2 mesures, une deuxième carrure, de 4 mesures, et une carrure finale de 9 mesures ; dans la partie *A'*, on voit une carrure de 4 mesures, suivie d'une autre, de 9 mesures, et encore d'une troisième, qui correspond à la section *b'* (ou à une hypothétique *Coda*), également de neuf mesures dont la dernière prolonge simplement la résonance de celle d'avant.

Au niveau des proportions, la partie *A* comprend 19 mesures ; *A'*, avec ses 21 mesures dont une (la dernière) de silence/résonance représente un bloc de dimensions comparables.

Harmonie :

En ce qui concerne le déroulement harmonique du volet *A*, nous pouvons constater que :

- l'*introduction* est fondée sur un accord de neuvième de dominante en *do*.
- la première phrase de la section *a* maintient l'arpège de l'introduction comme accompagnement (mes. 3-5) et présente une transposition un ton en dessous de ce même arpège dans la mesure « pivot » (mes. 6) ; le dessin mélodique qui s'y superpose est fondé sur la deuxième transposition de la gamme par tons.
- l'accompagnement de la deuxième phrase de la section *a* est fondé sur l'accord de neuvième de dominante en *si* bémol qui a été introduit dans la mesure « pivot » de la phrase précédente (mes. 6) ; le dessin mélodique est toujours fondé sur la deuxième transposition de la gamme par tons, cette fois-ci présentée un ton en dessous. La mesure « pivot » de cette phrase (mes. 10) est construite sur un accord de septième majeure avec 6^{te} et 9^e ajoutées en *mi* bémol majeur. Le *ré* bémol logiquement attendu à la main droite devient ici *ré* bécarré, altération qui rends possible la coïncidence harmonique des deux mains (comme dans la mesure 6, qui lui correspond dans la première phrase) et qui, en plus, prépare l'introduction du mode de *la* sur *sol* sur lequel est fondée la section suivante.
- La section *b* présente une cohérence harmonique entre les deux mains qui n'existait pas dans *a*, où la superposition des accords chiffrables de l'accompagnement et de la gamme par tons faisait songer à deux mondes différents qui coexisteraient. Ici, nous pouvons analyser la mélodie en mode de *la* sur *sol*, mais nous pouvons également y voir une élaboration mélodique sur les notes des harmonies présentées à la main gauche : d'abord, l'accord de 7^e majeure avec 9^e ajoutée qui a été introduit à la mesure 10 (mes. 11-13), ensuite un accord de 7^e et 5^{te} diminuée sur *mi* bécarré (mes. 14-15) et finalement une progression chromatique descendante d'accords de 7^e majeure avec 6^{te} ajouté sur *fa*, *mi*, *mi* bémol, *ré* (mes. 16-18) qui résout sur l'accord initial de neuvième de dominante en *do* (mes. 19)

Quant au volet *A'*, nous pouvons dire que :

- L'harmonie de l'accompagnement dans les premières huit mesures de la section *a'* (mes. 20-27) est exactement la même que dans la partie correspondante du volet précédent (section *a*) ; le dessin mélodique de la main droite y est également

fondée sur la 2^e transposition de la gamme par tons. Cependant, dans les mesures d'expansion de cette section (mes. 28-32), où l'on retrouve une cohérence harmonique entre les deux mains, on analyse d'abord un accord de 7^e de dominante en *la* bémol (mes. 28), suivi d'un accord de 9^e de dominante en *ré* bémol et d'un accord de 7^e de dominante en *do* (mes. 29) ; ensuite, on retrouve une mesure où la 1^{re} transposition de la gamme par tons est omniprésente (mes. 30), et finalement un accord de 3^{ce} et 4^{te} avec 6^{te} et 9^e ajoutées (mes. 31-32) qui opère la transition avec la section suivante (*b'*).

- La section *b'* commence avec une réitération de l'accord initial de la pièce (9^e de dominante en *do*, mes. 33). Encore une fois, comme dans la partie correspondante du volet précédent (section *b*), nous pouvons soit analyser la mélodie en mode de *la*, soit la rattacher à l'harmonie sous-jacente ; dans ce dernier cas de figure, le *si* bémol de la mesure suivante apparaît soit comme une *appoggiatura* du *la* de la main droite, soit comme la base d'un accord de 9^e de dominante (4^e renversement) en *ré*. Après un enchaînement d'accords de 7^e et 5^{te} diminuée, cette section nous mène à une cadence parfaite où, finalement, l'accord de neuvième de dominante qui ouvre la pièce se résout en *do* majeur (accord de 7^e majeure avec 6^{te} et 9^e ajoutées, mes. 40) ; cette résolution, « ajournée » pendant toute la durée de la pièce, pourrait faire supposer que l'œuvre est en *do* majeur, alors que rien dans la progression harmonique du *Prélude* ne nous l'aurait laisser deviner.

Mélodie:

Les dessins mélodiques employés dans ce *Prélude* sont souvent le résultat de la présentation, à différents degrés d'un mode, d'un motif simple ou même d'une phrase plus élaborée. Ce procédé opère donc à deux niveaux : dans la construction de la phrase mélodique et dans l'articulation entre phrases.

Prenons *a* comme exemple. Dans un premier niveau, les mesures 4 et 8 reproduisent, un ton au dessus, les mesures 3 et 7 ; les mesures 5 et 9, à leur tour, présentent le motif en croches des mesures qui les précèdent deux fois consécutives, en tierces majeures ascendantes. Au niveau de l'articulation des phrases, nous constaterons simplement que les mesures 7-10 reproduisent, un ton en dessous, les mesures 3-6, avec la seule altération du *ré* bécarre (mes. 10) qui s'inscrit dans l'harmonie sous-jacente et prépare la nouvelle section formelle. La construction de la section *a'* suit le même procédé.

En *b*, nous trouvons également des exemples de répétition de motifs, soit octaviés (mes. 14-15), soit en transpositions successives chromatiquement descendantes (mes. 16-18). D'ailleurs, nous remarquons dans ce dernier fragment un procédé de développement analogue à celui de *a* : la première mesure de ce groupe (mes. 16) est reproduite intégralement dans la mesure suivante, tandis que la mesure 18 réitère deux fois le seul motif final des deux mesures précédentes ; cependant, il faut remarquer que, en *a*, cette reproduction de motifs se faisait à différents degrés d'une seule gamme, tandis que, en *b*, il s'agit de vraies transpositions. En *b'*, les mesures 37-39 sont également des transpositions de la mesure 36 ; dans la même section, nous remarquons le « jeu » majeur/mineur dans les mesures 34-35.

Nous remarquons également l'importance des broderies comme matériel de base dans la construction mélodique de ce morceau.

Rythme :

La démarche rythmique de ce *Prélude* est fondée sur la juxtaposition des divisions binaire et ternaire du temps, soit en succession, soit en superposition. De plus, la superposition de triolets de noires à la main droite et triolets de croches à la main gauche (sections *a*, *b* et *b'*) fournit un intéressant élément d'hémiole.

Nous remarquons également l'usage systématique de valeurs plus courtes comme moyen d'intensifier le discours à l'approche des points culminants soit de la phrase (mes. 3-6, 7-10), soit de la forme (section *a'* et mes. 38-39) ; à ce procédé on appellera par la suite « *crescendo* de valeurs ».

14.2 *Prélude n° 2*

Forme:

Au niveau de la forme, nous pouvons distinguer dans cette pièce trois parties principales, *A*, *B* et *A'*.

La partie *A* (mes. 1-21) comprend :

- une section *a* (mes. 1-9), caractérisée par un motif de deux mesures fondé sur la succession de trois accords plaqués en noires et d'une figure en croches ; ce motif est

présenté sous deux formes différentes (mes. 1-4) et suivi d'un développement de la figure en croches (mes. 5-9).

- une section *b1* (mes. 10-15), caractérisée par un motif de deux mesures fondé sur un accord dans le registre aigu accompagné d'un arpège ascendant, et par une succession également ascendante d'accords diatoniques plaqués en croches ; ce motif est répété (mes. 12-13) et suivi d'un développement de la figure en croches (mes. 14-15).

- une section *b2* (mes. 16-21), où les contours et la construction de *b* sont repris, mais l'univers harmonique est différent de celui de la section précédente.

La partie *B* se compose de quatre sections, fondées sur le matériel présenté dans la section *a* de la partie précédente :

- la première, *c* (mes. 22-29), est composée de deux phrases où l'on retrouve l'exaspération de la tête du motif de *a* (succession de trois accords plaqués en noires) et un nouveau motif (mes. 25) qui se révélera particulièrement important dans toute la partie *B*, mais aussi dans *A'*, comme nous le verrons par la suite.

- la deuxième, *d* (mes. 30-41), constitué par quatre unités de deux mesures qui alternent la tête du motif de *a* (succession de trois accords plaqués en noires) et le nouveau motif présenté en *c*, auxquelles se succède une élaboration sur les quatre dernières mesures de *a*.

- la troisième, *e* (mes. 42-52), constitué par quatre unités de deux mesures qui alternent la tête du motif de *a* (succession de trois accords plaqués en noires) et le nouveau motif présenté en *c*, auxquelles se succède une formule cadentielle en hémioles.

- la quatrième, *f* (mes. 53-60), est composée de deux phrases où l'on retrouve l'exaspération de la tête du motif de *a* (succession de trois accords plaqués en noires) et, dans la cadence qui introduit la « réexposition » (mes. 60), le nouveau motif de *c* quelque peu modifié.

La partie *A'* est raccourcie par rapport à *A* ; elle comprend deux sections :

- *a'* (mes. 61-69), qui se rapporte à la section *a*, avec la seule interversion des contours mélodiques de la figure en croches qui alterne avec la tête du motif (succession de trois accords plaqués en noires).

- *b'* (mes. 70-77), qui ne garde de *b* que l'arpège ascendant de la main gauche (mes. 70 et 72), auquel se superpose la tête du motif de *a* ; cette combinaison d'éléments alterne avec le motif de *c* (mes. 71 et 73), avant l'intervention de la formule cadentielle en hémioles de la section *e* qui achève la pièce (mes. 74-77).

Carrures et proportions :

Les carrures régulières de quatre mesures prédominent dans ce prélude ; cependant, on y trouve également des carrures de trois, cinq et six mesures. Ainsi, la partie *A'* comprend successivement une carrure de quatre mesures, une carrure de cinq mesures et deux carrures de six mesures ; la partie *B* comprend sept carrures de quatre mesures, une carrure à trois et encore deux carrures de quatre mesures ; dans la partie *A'*, on décèle une carrure de quatre mesures, suivie d'une carrure de cinq mesures et de deux autres de quatre mesures chacune.

Si nous considérons le nombre de mesures qui composent chaque partie (respectivement 21, 39 et 17), nous constaterons que les deux volets extérieurs (*A* et *A'*), dont le premier est un peu plus long que le deuxième, représentent ensemble presque exactement le nombre de mesures de la partie centrale (*B*).

Harmonie :

Ce *Prélude* gravite autour de la tonalité de *fa* majeur, sans préjudice d'autres éléments harmoniques que nous analyserons par la suite.

En ce qui concerne la partie *A*, nous pouvons constater que :

- Dans la section *a* (mes. 1-9), la tête du motif de deux mesures (succession de trois accords plaqués en noires) est fondée sur un accord de 5^{te} avec 6^{te} et 9^e ajoutées ; la figure en croches qui s'ensuit est fondée sur un accord de 9^e de dominante, qui change lors de la deuxième présentation du motif (mes.3-4) ; quant au développement de la figure en croches (mes. 5-9), il est également fondé sur des accords de 9^e de dominante dont les notes de basse se succèdent par tierces mineures ascendantes.
- La section *b* (mes. 10-15) se déroule entièrement sur une harmonie de 7^e majeure avec 6^{te} et 9^e ajoutées qui avait été suggérée par la tête du motif de *a*.
- La section *b2* (mes. 16-21) est exclusivement fondée sur la gamme par tons dans ses deux transpositions ; les notes de la basse qui mènent des transpositions successives du matériel thématique descendent chromatiquement jusqu'au *la* sur lequel est fondée la partie *B* qui s'ensuit.

En ce qui concerne la partie *B*, nous pouvons constater que :

- La section *c* (mes. 22-29) gravite autour de *la* majeur. La tête du motif de *a* est présentée sur un accord de 5^{te} avec 6^{te} et 9^e ajoutées (comme au début de la pièce). Le nouveau motif qui est introduit à la mesure 25 est constitué par des accords parallèles de 7^e mineure ; ainsi, on retrouve successivement, dans la même mesure, un *sol* bécarre (1^{er} accord) et un *sol* dièse (dernier accord), sensible du *la* que la phrase suivante va reprendre tout de suite après ; ceci donne un sentiment de dominante malgré la nature de l'accord employé.
- Pour terminer la deuxième phrase de cette section (mes. 29), nous signalons la succession chromatique de trois accords de triton (3^e renversement de 7^{es} de dominante parallèles), dont le dernier présente une *appoggiatura* (*sol* bémol) au lieu de la 5^{te} attendue (*fa*). Ce détail rend beaucoup plus intéressante la tonalité de *mi* bémol majeur qui suit, dans la mesure où le *sol* bémol en question nous avait fait espérer plutôt *mi* bémol mineur ; de plus, l'accord cité est également une amorce de la gamme par tons que l'on retrouvera deux mesures plus loin.
- La section *d* (mes. 30-41) évoque les tonalités de *mi* bémol majeur et *ré* bémol majeur. D'abord (mes. 30-37), nous remarquons l'alternance, par mesure, d'accords de 5^{te} avec 6^{te} et 9^e ajoutées et d'harmonies de la gamme par tons ; ensuite (mes. 38-41), on retrouve une succession d'accords de 9^e de dominante par tierces mineures ascendantes.
- La section *e* (mes. 42-52) évoque les tonalités de *la* majeur et *fa* majeur. Comme dans la section précédente, nous remarquons l'alternance, par mesure, d'accords de 5^{te} avec 6^{te} et 9^e ajoutées et d'harmonies de la gamme par tons (mes. 42-49) ; ensuite (mes. 50-52), la formule cadentielle en hémiole est fondée sur un accord pentatonique sur *ré* bémol, qui peut également être analysé comme un accord de *ré* bémol majeur avec 6^{te} et 9^e ajoutées.
- La section *f* (mes. 53-60) alterne, dans ses quatre premières mesures, des accords parfaits majeurs avec des accords issus de la gamme par tons ; dans les mesures 57 à 60, on retrouve des accords parfaits majeures en registres alternés (« des extrêmes au centre ») et en succession ascendante par tierces mineures. Cette section évoque les tonalités de *fa* majeur, *mi* bémol majeur, *ré* bémol majeur ; dans sa dernière mesure (mes. 60), le motif de *c*, qui a été jusqu'à présent associé à la gamme par tons, est présenté sur un accord de 7^e de dominante en *fa* qui introduit la réexposition.

Dans la partie *A'*, on observe que :

- La section *a'* (mes. 61-69) est harmoniquement identique à la section *a*.
- La section *b'* (mes. 70-77) fait appel à des accords issus de la gamme par tons, comme c'était le cas dans *b2*, en les faisant alterner avec les harmonies de 7^e majeure avec 6^{te} et 9^e ajoutées caractéristiques de *b* ; pour terminer, la formule cadentielle en hémioles est fondée sur le mode pentatonique en *fa*.

Mélodie :

La conception de ce *Prélude* étant si fortement harmonique, il ne nous paraît pas pertinent de l'analyser sous un aspect mélodique.

Rythme :

La démarche rythmique de ce *Prélude* est très uniforme ; nous signalons simplement la fin de la section *d*, où un développement de la dernière mesure de *a* transforme les croches de la main droite en triolets qui se superposent aux croches de la main gauche, et les deux formules cadentielles en hémioles à la fin des sections *e* et *b'*.

14.3 Prélude n° 3

Forme:

Ce *Prélude* est composée de trois parties principales, *A*, *A'*, *A''* et *Coda*.

La première, *A* (mes. 1-31), comprend :

- une section *a* (mes. 1-14), composée de quatre phrases fondées sur les mêmes motifs rythmiques et sur le parallélisme d'accords (mes. 1-3, 4-9, 10-11 et 12-14).
- une section *b* (mes. 15-23), où l'élément mélodique se trouve dans la main gauche, en 6^{tes} majeures et 5^{tes} augmentées (6^{tes} mineures) parallèles. L'accompagnement à la main droite, en arpèges avec des tierces doublées, procède par des triolets et évolue vers des valeurs plus courtes (doubles-croches) ; il se termine par un grand *crescendo* accompagné de trilles qui prend des allures de cadence importante.

- une section *c* (mes. 24-31), où l'élément mélodique se trouve également dans la main gauche, cette fois-ci sous une forme polyphonique ; l'accompagnement à la main droite comprend des tierces et des quarts doublées en triolets.

La deuxième, *A'* (mes. 32-49), comprend :

- une section *a'* (mes. 32-39), constitué par une phrase de huit mesures ; les deux premières, fondées sur les éléments rythmiques, les contours mélodiques et le parallélisme d'accords qui caractérisent le début de la pièce, sont reproduites librement dans les deux mesures suivantes et développées dans les trois mesures d'après ; le dessin ascendant de la dernière mesure de cette section (mes. 39) fonctionne comme une transition pour la section qui s'ensuit.
- une section *b'* (mes. 40-49), qui ressemble à *b* mais présente, par rapport à cette dernière, les caractéristiques suivantes :
 - une première mesure qui établit l'univers harmonique dans lequel cette section va évoluer et reprends l'écriture en doubles-croches sur laquelle la section *b* s'était achevée. Cette mesure prolonge la fonction de transition de la mesure qui la précède et constitue, donc, un ajout par rapport à la section *b*.
 - travail d'intervalles plus développé à la main gauche.
 - ajout d'octaves graves en dessous du dessin mélodique de la main gauche.
 - monnayage rythmique en valeurs plus courtes (doubles-croches et sextolets de doubles-croches) dans l'accompagnement de la main droite.

La troisième, *A''* (mes. 50-68), comprend :

- une section *a''* (mes. 50-58), composée de deux phrases dont la première (mes. 50-52) reproduit textuellement les trois premières mesures de la pièce ; la deuxième (mes. 53-58) ressemble à son homologue de la section *a* mais présente, par rapport à cette dernière, des changements d'intervalles dans ses deux premières mesures (mes. 53-54) et des changements de registres par la suite (mes. 55-58).

La *Coda* (mes. 59-69) comprend quatre groupes de deux mesures qui présentent des successions ascendantes d'accords parallèles, suivies d'un groupe de trois mesures où la raréfaction de l'harmonie conduit à une présentation synthétique des principaux éléments des mesures précédentes (ainsi, les mesures 67-68, auxquelles un « suffixe » de résonance a été ajouté, fonctionnent ainsi comme une espèce de « *coda de la coda* »).

Carrures et proportions :

Dans les sections *a* et *a''*, nous remarquons une préférence pour les phrases de 2, 3 et 6 mesures. Partout ailleurs, les phrases de quatre mesures avec certains ajouts ponctuels d'une mesure, toujours associés à des moments de transition, constituent la norme ; ces ajouts sont généralement des « suffixes » de la phrase qu'ils concluent [voir section *b* (mes. 23), section *b'* (mes. 49)], mais ils peuvent également prendre l'aspect d'un « préfixe » [voir section *b'* (mes. 40)].

Au niveau des proportions générales, nous remarquons que la proportion entre *A* et *A'* est approximativement de 1,7 pour 1 (31 mesures contre 18 respectivement), tandis que entre *A''* correspond exactement à la moitié du nombre de mesures de *A'* ; la *Coda*, dont les dimensions sont comparables (à deux mesures près) de celles de *A''*, correspond approximativement au tiers de *A* et à la moitié de *A'*.

Harmonie :

Du point de vue harmonique, cette pièce présente également des éléments d'ambiguïté.

En ce qui concerne la partie *A*, nous pouvons constater que :

- Dans la section *a* (mes. 1-14), la première phrase de trois mesures peut-être analysée en *la* majeur ; cependant, malgré la présence du *sol* dièse dans la main droite [aussi bien sous un aspect mélodique (mes. 2) que sous un aspect harmonique (mes. 3)], le contour mélodique très net dans la main gauche suggère fortement le mode pentatonique sur *la* (*la, si, do#, mi, fa#*). La deuxième phrase (mes. 4-9) introduit d'abord un *ré* dièse (mes. 5) qui fait basculer l'harmonie : nous sommes maintenant en mode de *fa* sur *la* ; dans la mesure suivante, le *la* dièse résultant du parallélisme d'accords représente également un emprunt au mode de *fa* sur *mi*.
- La section *b* (mes. 15-23) se déroule entièrement sur la gamme par tons dans ses deux transpositions. Ses deux dernières mesures (mes. 22-23) n'échappent pas à cet univers harmonique mais, malgré l'altération descendante de la 5^{te} (*mi* bémol), le sentiment qu'elles stimulent est celui d'une dominante ; cette impression est renforcée par les trilles sur *la* qui annoncent le mode de *ré* de la section suivante,

malgré que la résolution attendue ne se fait pas entendre (le *ré* grave n'intervient que dans la mesure 26).

- La section *c* (mes. 24-31) est fondée sur le mode de *ré* sur *ré*. Dans la dernière mesure de cette section (mes. 31), le *mi* grave est une *appoggiature* du *ré* final, lequel est également une note de passage vers le *do* sur lequel démarre la partie *A'* qui s'ensuit.

La partie *A'* peut-être analysée de la façon suivante :

- La section *a'* (mes. 32-39) se déroule en *do* majeur, avec une prédominance d'accords parfaits majeurs avec 6^{te} ajoutée que le compositeur affectionne particulièrement.
- La section *b'* (mes. 40-49) est entièrement fondée sur la gamme par tons dans ses deux transpositions. Comme dans *b*, ses deux dernières mesures (mes. 48-49) n'échappent pas à cet univers harmonique mais, malgré l'altération ascendante de la 5^{te} (*la* dièse), le sentiment qu'elles stimulent est celui d'une dominante ; cette impression est renforcée par les trilles sur *ré*, mais la cadence parfaite que nous avonstend est substituée par un enchaînement plagal.

En ce qui concerne la partie *A''* :

- La section *a''* (mes. 49-57) est harmoniquement semblable à *a*.

La *coda* (mes. 58-68) évite le *la* dièse qui était présent dans les trois mesures qui la précèdent (mes. 55-57), revenant ainsi au mode de *fa* sur *la*, sans emprunt au mode de *fa* sur *mi* comme dans la section *a*. La prédominance d'accords parfaits majeures avec 6^{te} ajoutée que nous avons constaté ailleurs est ici également évidente.

Mélodie :

Dans les sections *a*, *a'* et *a''* l'élément mélodique, comme son accompagnement harmonique, est assez ambigu, tantôt se rattachant à des gammes pentatoniques, tantôt à la base tonale qui lui est sous-jacente. Il fait appel à des intervalles disjoints, dont le plus important est sans doute la quinte. Il se présente en hétérophonie des deux mains, avec des interventions harmoniques qui lui servent d'accompagnement.

En ce qui concerne les sections *b* et *b''*, l'élément mélodique (encore une fois comme l'harmonie qui l'accompagne) reste exclusivement lié à la gamme par tons dans ses deux transpositions ; il procède par degrés conjoints et se présente sous une forme polyphonique

[deux lignes en sixtes parallèles (sauf entre les mesures 45 et 47, où l'homophonie est également présente mais les intervalles changent)].

La partie *c* présente une ligne mélodique modale sur des valeurs longues qui font penser à un *cantus firmus*. La partie *d* étant plutôt harmonique ne nous concerne pas ici.

Rythme :

A part les « *crescendo* de valeurs » qui concluent les sections *b* et *b'*, l'aspect rythmique de ce *Prélude* est extrêmement simple et régulier. Nous pouvons remarquer l'emploi de syncopes dans les sections *a*, *a'*, *a''* et *d* (« *coda* ») ; signalons également une cellule de deux doubles-croches et une croche qui apparaît seule parmi des valeurs plus longues (noires et blanches) et qui fonctionne comme « déclencheur » de la désinence descendante du motif principal des sections *a*, *a'*, *a''*. La partie *b* présente la superposition des subdivisions binaire et ternaire du temps.

14.4 *Prélude* n° 4

Forme :

Ce *Prélude* est composée de quatre parties principales, dont les proportions sont très asymétriques.

La partie *A* (mes. 1-4) présente une phrase de deux mesures répétée ensuite une 6^{te} majeure au dessus.

La partie *B* (mes. 5-28) se revêt d'un caractère presque improvisé, étant composée d'une juxtaposition de phrases mélodiques de différentes longueurs, issues du matériel présenté dans la partie *A* ; elles semblent s'ajouter les unes aux autres tout naturellement, comme si leur déroulement générât automatiquement la suite. Ainsi, on distingue :

- *b1* (mes. 5-8), dont les deux premières mesures sont directement issues du « thème » de la partie *A* ; l'élément mélodique est ici exclusivement confié à la main droite, étant accompagné par des accords de trois sons à la main gauche (en noires sur chaque temps).
- *b2* (mes. 9-12), dont les deux phrases de deux mesures développent les deux dernières mesures de la phrase précédente (mes. 7-8) ; l'élément mélodique est

d'abord confié à la main droite et puis à la gauche, étant toujours accompagné par des accords de trois sons (en noires sur chaque temps).

- *b3* (mes. 13-19), dont les deux phrases (la première de trois mesures et la deuxième de trois mesures et demie) partent du dessin rythmique sur lequel *b2* avait démarré. Les intervalles sont agrandis et les développements mélodiques sont plus longs ici. Comme en *b2*, l'élément mélodique est d'abord confié à la main droite et puis à la gauche, étant toujours accompagné par des accords de trois sons (en noires sur chaque temps).
- *b4* (mes. 20-23), dont les deux phrases de deux mesures reprennent le motif rythmique sur lequel ont démarré les sections précédentes. La deuxième phrase est la transposition de la première une tierce majeure au dessus ; dans toutes les deux, l'élément mélodique est confié à la main droite, tandis que l'accompagnement, toujours en accords de trois sons à la main gauche, introduit un nouvel élément rythmique (mes. 20-22) en alternance avec deux mesures où l'on retrouve des noires sur chaque temps.
- *b5* (mes. 24-26) introduit un nouvel élément rythmique à la main droite, qui exprime la mélodie pendant deux mesures ; la mesure 26 présente, à la main gauche, une transposition un ton au dessus de la formule mélodique sur laquelle *b2* s'était achevée (mes. 12).
- *b6* (mes. 27-28), où le motif rythmique issu des mesures 7 et 8 est repris ; l'alternance main droite/main gauche est encore employée pour la présentation mélodique, cette fois-ci condensée en deux mesures.

La première mesure de la partie *C* (mes. 29-32) est à la fois son début et l'aboutissement de *b6* ; de même, sa dernière mesure est simultanément son aboutissement et le point de départ de *A'*. Cette section, carrément harmonique, est composée uniquement d'accords en valeurs longues, avec un agrandissement progressif du nombre de sons employé : quatre (mes. 29), cinq (mes. 30), six et sept (mes. 31).

La partie *A'* (mes. 33-35) commence avec une anticipation de sa première note et présente, dans le même ton, la phrase mélodique initiale (mes. 1), également à la main gauche et avec l'indication *sem rigor* (« sans rigueur »). La deuxième mesure de cette « réexposition » (mes. 34) garde la tenue du *do* central qui était présente dans la mesure 2 mais, au lieu d'être harmonisée par deux accords en dessous, fait appel au dessin d'accompagnement le plus utilisé dans la partie *B* (noires sur chaque temps), qui est ici joué par la main droite au dessus de la dite tenue ; il est important de remarquer que les temps forts

de cette mesure articulent les deux accords de la mesure 2. La pièce se termine sur un accord parfait de *do* majeur dans une mesure « ajoutée » à cette « réexposition ».

Carrures et proportions :

Comme nous l'avons vu, la partie *A* est composée de deux phrases de deux mesures chacune.

La partie *B*, avec ses différentes sections, commence avec une phrase de quatre mesures (*b1*), laquelle est suivie de deux phrases de deux mesures qui constituent une carrure de quatre mesures (*b2*).

Ensuite, une phrase de trois mesures et une autre de trois mesures et demie (due à l'ajout d'une mesure de 3/4) constituent la carrure la plus longue de la pièce (*b3*) ; aussi bien les proportions de cette section que l'ajout en question (mes. 19) renforcent l'élément de symétrie formelle que nous avons étudié dans la rubrique précédente.

A partir de la mesure 20, les proportions des différentes sections diminuent progressivement : *b4*, avec ses deux phrases de deux mesures, constitue une carrure de quatre mesures ; *b5* s'étale sur trois mesures et *b6* est réduite à deux.

En ouvrant la partie *C* par deux mesures de 3/4, l'auteur donne le même poids à chacun des deux accords de trois temps qui les constituent, ce qui contribue au sentiment de statisme musical auquel nous avons fait allusion avant. S'il avait choisi d'employer exclusivement des mesures de 6/4 dans cette partie (comme partout ailleurs exceptée la mesure 19), le sentiment directionnel qui nous est donné par le *crescendo* serait renforcé, en détriment de la sensation de statisme musical en question. De plus, l'anticipation de la partie *A'* n'aurait probablement pas eu lieu et la « réexposition » commencerait ainsi sur un premier temps, en ayant perdu un élément de diversité par rapport au début de la pièce.

Ce *Prélude* se termine par une mesure ajoutée à la « réexposition » de la partie *A*.

Au niveau des proportions générales, si nous considérons que *A'* commence au début de la mesure 32, cette partie est exactement équivalente à *A* (quatre mesures). En ce qui concerne la partie *C*, si nous considérons qu'elle se termine dans la première moitié de la mesure 32 (se superposant ainsi au début de *A'*), nous constaterons qu'elle correspond à quatre mesures de trois temps chacune, soit deux mesures de six temps (c'est-à-dire, la moitié de *A* et de *A'*). Quant à *B*, elle représente six fois les dimensions de *A* et *A'*, et douze fois les dimensions de *C*.

Harmonie/Mélodie :

Dans ce *Prélude*, le rapport entre l'élément mélodique et son accompagnement en accords de trois sons sur chaque temps de la mesure est presque « contrapuntique », comme s'il s'agissait de deux lignes dont une serait composée d'agrégats sonores ; ces derniers sont presque toujours des accords parfaits, souvent en enchaînements parallèles. Ainsi, la distinction harmonie/mélodie ne nous paraît pas pertinente, raison pour laquelle nous traiterons ces deux aspects du langage sous la même rubrique.

Plusieurs lectures sont possibles, l'ambiguïté étant à cet égard presque absolue. On dirait que le compositeur s'amuse à créer des univers harmoniques indéfinis qui comportent autant d'interprétations qu'il y aura d'auditeurs ; en fait, c'est un langage qui joue avec l'audition intérieure de chacun et dépend entièrement de celle-ci.

- La partie *A* est fondée sur une échelle composite dont le premier tétracorde est mineur est le deuxième majeur (*mi* bémol, *fa*, *sol* bémol, *la* bémol, *si* bémol, *do*, *ré*, *mi* bémol) ; le *si* bémol sur lequel se termine cette partie (mes. 4) est une anticipation de la première note de la partie suivante.
- Les deux premières mesures de *B'* (mes. 5-6) sont en mode de *ré* sur *si* bémol. La fin de cette même phrase (mes. 7-8) est beaucoup plus ambiguë : si nous considérons la mélodie seule, nous sommes tenté d'y voir une expression du mode de *la* sur *ré*, mais si on l'analyse avec son accompagnement, on pense plutôt au mode de *ré* sur *sol*.
- La section *b2* commence sur ce même mode, mais présente un emprunt au mode de *mi* pendant les deux premiers temps de la mesure 10 ; même si immédiatement après on revient au mode de *ré* sur *sol*, dans la deuxième moitié de cette mesure on se dirait en mode de *mi* sur *la*. En fait, la « collection de notes » est la même, mais le « sentiment modal » est différent, étant donné le changement de tonique. Dans la mesure 11, le *si* bémol qui représentait avant un emprunt au mode de *mi* revient, mais on l'associe maintenant au mode de *fa* ; il redevient *si* bémol immédiatement après (deux premiers temps de la mesure 12), ce qui nous fait penser à un court passage par *fa* majeur. Par l'addition des *mi* bémol, *la* bémol et *ré* bémol, les deux derniers tiers de la mesure 12 suggèrent le mode de *sol* sur *mi* bémol.
- Le début de la section *b3* peut être analysée en mode de *sol* sur *do*, mais le sentiment tonal de *fa* majeur ne doit pas être exclu, étant donné l'énorme pouvoir

évocateur de l'accord de septième de dominante (*do, mi, sol, si* bémol) qui apparaît sur le premier temps des mesures 13 et 14. En fait, si nous considérons cette tonalité, nous remarquons que le dessin mélodique en quarts disjointes qui ouvre cette section (*do, sol, ré, sol, do*) fait entendre les trois notes sur lesquelles reposent la dominante de *fa*, la dominante de sa dominante et la dominante de la dominante de sa dominante. La première phrase de cette section se termine sur une mesure (mes. 15) où les allusions tonales à *ré* majeur et *ré* mineur sont claires. La deuxième phrase (mes. 16-19) commence sous un aspect pentatonique, du fait que les notes *fa* et *do* ne sont pas exprimées ; à partir du moment où le *do* dièse apparaît dans la mesure 17, la phrase évolue vers un mode de *sol* sur *la*, qui se transforme ensuite en *ré* majeur par l'expression de l'accord de 7^e de dominante (*la, do* dièse, *mi, sol*), dans le dernier temps de la mesure 17, et l'adjonction du *fa* dièse, dans la première moitié de la mesure 18. Par rapport à cette tonalité, nous pouvons dire encore une fois que le dessin mélodique en quarts disjointes qui ouvre cette phrase (*si, mi, la, mi, si*) fait entendre les trois notes sur lesquelles reposent la dominante de *ré*, la dominante de sa dominante et la dominante de la dominante de sa dominante. La deuxième moitié de la mesure 18 peut être analysée comme une dominante de *ré* bémol, et la mesure 19, qui représente un allongement de la phrase, est en *fa* majeur.

- La première phrase de la section *b4* (mes. 20-21), bien qu'étant fondée sur la même « collection de notes » que la mesure 19, suggère des modes différents : le dessin mélodique évoque un mode pentatonique sur *fa*, mais si on le considère avec son accompagnement, on pense plutôt au mode de *ré* sur *sol*. La deuxième phrase de la même section (mes. 22-23) est une transposition de la première une tierce mineure au dessus ; ainsi, la mélodie conserve un aspect pentatonique, et l'ensemble harmonique suggère le mode de *ré* sur *si* bémol.
- La section *b5* évoque les modes de *sol* sur *sol* (1^{ère} moitié de la mes. 24), *sol* sur *ré* (2^e moitié de la mes. 24, mes. 25 et 1^{ère} moitié de la mes. 26) et *sol* sur *fa* (2^e moitié de la mes. 26), ce dernier pouvant également être entendu comme une dominante de *si* bémol à cause de l'accord de 7^e de dominante énoncé (situation analogue à celle de la 2^e moitié de la mesure 18). Dans la mesure 25, signalons l'intéressant dessin mélodique de la main droite, composé de tierces mineures descendantes consécutives.

- La section *b6* est presque exclusivement fondée sur le mode de *sol* sur *si*, excepté le dernier temps de la mesure 28, qui suggère le mode de *sol* sur *do* et va déboucher sur l'accord de *do* majeur qui ouvre la partie *D*.

La partie *D* présente une progression de cinq accords parfaits majeurs : *do*, *si* bémol, *la* bémol, *mi* et *mi* bémol.

La partie *A'* étant une réexposition de *A* fait appel à la même échelle composite mineur/majeur qui ouvre le *Prélude*. Le *mi* de l'accord parfait de *do* majeur sur lequel s'achève la pièce fonctionne comme une tierce picarde.

Rythme :

Au niveau des figures rythmiques, se *Prélude* utilise presque exclusivement des noires et des croches.

Le fait que, dans les groupes de croches de chaque phrase, le nombre de ces figures rythmiques augmente progressivement jusqu'au milieu de la pièce et décroît ensuite, doit être signalé :

- dans chaque phrase de la partie *A*, on retrouve deux groupes de deux croches.
- dans les deux premières mesures de la section *b1* (mes. 5-6), nous avons quatre groupes de deux croches ; dans les deux mesures suivantes (mes. 7-8), il y a deux groupes de trois croches et un groupe de deux croches.
- dans chaque phrase de la section *b2*, on retrouve un groupe de trois croches et un groupe de neuf croches.
- dans chaque phrase de la section *b3*, il y a un groupe de trois croches et un groupe de quinze croches.
- dans chaque phrase de la section *b4*, on retrouve un groupe de neuf croches.
- dans la section *b5*, on retrouve deux groupes de deux croches et deux groupes de six croches.
- la section *b6* constitue une exception à cette progression, puisque elle présente deux groupes de trois croches et un groupe de dix croches ; de cette façon, les mesures 27 et 28 contribuent à mettre en évidence la partie *C* qui s'ensuit et que nous paraît particulièrement intéressante du point de vue formel.
- la section *A'* présente deux groupes de deux croches.

Nous remarquons également l'emploi du rythme iambique (brève-longue) à la main gauche dans la partie *b4* (mes. 20 et 22) ; à chaque fois, cette suspension du discours, par

rapport au mouvement continu de noires qu'on entend depuis *b1*, alterne avec des mesures où le retour de ce même mouvement accompagne une ronde pointée au lieu d'un élément mélodique comme partout ailleurs. L'introduction de cet élément rythmique signale le point de retour à partir duquel le nombre de croches dans chaque groupe commence à décroître. Le rythme iambique est également présent dans la première mesure de *b6* ; comme en *b4*, cette suspension du discours accentue le mouvement du groupe de dix croches qui mènent à la partie *C*.

Dans la mesure 24, la seule apparition d'anapestes (brève-brève-longue) à la main droite rend particulièrement remarquable le seul moment du *Prélude* où l'on retrouve une marche harmonique (début de la section *b5*).

14.5 *Prélude n° 5*

Forme :

La forme de ce *Prélude* est ambiguë ; son caractère fortement rapsodique rend difficile un découpage formel cohérent. De façon générale, on y identifie une partie introductive, suivie d'un bloc de différentes idées musicales qui semblent être « exposées » ; cependant, cet ensemble de mesures comporte déjà en lui un élément de reprise. Après un moment de transition, quelques uns des matériaux présentés précédemment reviennent une première fois, dans un ordre pratiquement équivalent à celui de l'« exposition », mais profondément altérés par un procédé que nous pouvons assimiler à un « développement ». Une deuxième transition, fondée sur une inversion libre du premier élément de « l'exposition », mène l'auditeur à une nouvelle « réexposition » où, encore une fois, l'ordre de présentation des plusieurs éléments musicaux exposés dans le premier bloc de mesures que nous avons identifié est respecté ; malgré une reprise presque textuelle (mais transposée) des premiers éléments récapitulés, l'auteur développe certaines des idées principales du début de la pièce, notamment en les superposant. Pour terminer, le matériel de l'introduction et un rappel du premier élément de l'« exposition » sont réunis dans la Coda. Nous pouvons donc synthétiser ce découpage de la façon suivante : *IA (T) A' (T') A'' Coda*.

L'élément constitutif de l'*Introduction* (mes. 1-4) consiste en une série de trois arpèges vers l'aigu, en doubles-croches, qui se terminent par une croche suivie de silences

jusqu'à la mesure d'après ; cet élément, *il* (mes.1-2) est transposé une tierce mineure au dessus dans les deux mesures suivantes (*i2*, mes. 3-4).

La partie *A* (mes. 5-23) commence après un point d'orgue sur le silence final de l'*Introduction* ; elle comprend les éléments suivants :

- *a1* (mes. 5-12), qui se partage en deux sub-sections, *a1.1* et *a1.2* :
 - *a1.1* (mes. 5-8) présente deux mélismes mélodiques (à la main gauche) où la note pivot *fa* est entourée par les deux tons ascendants *sol*, *la* et descendants *mi* bémol, *ré* bémol, dans la nuance *mf*. Ces mélismes, dont le premier évolue exclusivement en noires et le deuxième en noires et croches, comprennent l'intervalle caractéristique de quarte augmentée (ascendante et descendante) ; d'ailleurs, les secondes majeures et les quarts augmentées sont les seuls intervalles mélodiques que le compositeur utilise dans ces figures thématiques, intervalles qui sont également mis en valeur dans l'ostinato de quatre doubles-croches articulé par la main droite.
 - *a1.2* (mes. 9-12) transpose la sub-section précédente un demi-ton au dessus dans la nuance *p*, avec un *crescendo* sur la dernière mesure.
- *a2* (mes. 13-14) comprend un dessin en doubles-croches en mouvement contraire dans les deux mains, qui part des extrêmes du clavier pour en venir au centre et repartir ensuite vers les extrêmes. Cette figure, présentée dans la nuance *f* dans *a2.1* (mes. 13), est réitéré (avec une altération minimale par rapport à une note et transposée une quarte parfaite au dessus) dans *a2.2* (mes. 14).
- *a3* (mes. 15-16) fait évoluer deux dessins différents en doubles-croches à la main droite sur une harmonie presque identique à la main gauche, dans la nuance *ff*.

Ainsi :

- *a3.1* (mes. 15) présente un dessin descendant en quarts parallèles sur un accord parfait, en position de 5^{te} et 10^e sur la basse¹.
- *a3.2* (mes. 16) présente un dessin ascendant sur les notes de l'harmonie de base, dont la basse est maintenant à l'octave en dessous et qui inclut une seconde ajoutée.

¹ Le signe « 8va » qui apparaît sur le dernier temps de la mesure 14 et sur toute la mesure 15 devrait logiquement s'arrêter sur le deuxième temps de cette dernière ; ceci constitue probablement une faute.

- *a4* (mes. 17-18) présente du matériel franchement contrastant par rapport à *a1* (surtout en ce qui concerne l'ambitus, la nuance et le caractère général) qui serait probablement considéré, dans le cadre hypothétique d'une exposition en forme sonate, comme un deuxième élément thématique ; elle se divise en deux sub-sections :
 - *a4.1* (mes. 17), où l'auteur expose un « thème » *ff* à la main droite qui comprend quatre accords très espacés, descendants, en noires, puis une désinence ascendante, également en accords mais où prédominent les degrés conjoints, sur des croches venant à reposer sur une blanche ; ceci est accompagné par des arpèges ascendants/descendants en doubles-croches à la main gauche sur un accord parfait majeur, qui parcourent tout le registre grave-medium du clavier.
 - *a4.2* (mes. 18), où les contours de la sub-section précédente sont repris dans un autre ton.
- *a5* (mes. 21-23) réitère, en guise de conclusion, le matériel exposé dans *a2* (mes. 13-14), en y ajoutant une mesure au cours de laquelle s'effectue un repli sur un ambitus restreint (sur les deux derniers temps de la mesure 23, les arpèges en mouvement contraire vers les extrêmes du clavier que nous avons tendu sont remplacés par un seul arpège descendant dans le registre moyen) ; ce repli est renforcé par l'indication *diminuendo* qui mène à la partie suivante de la forme.

La partie *T* (mes. 24-30) élabore sur le matériel présenté dans les deux premières mesures de *a1.1* (mes. 5-6) :

- *t1* (mes. 24-26) commence par une mesure de présentation d'une nouvelle figure d'ostinato, fondée sur une broderie supérieure et une tierce majeure descendante/ascendante à la main droite ; à la main gauche, dans les deux mesures suivantes, la tête du « thème » de *a1.1* apparaît avec un silence à la place de la première noire.
- *t2* (mes. 27-28) transpose les deux dernières mesures de la section précédente un demi-ton au dessus.
- *t3* (mes. 29-30) opère une transformation au niveau de l'ostinato, en partant de la figure utilisée dans les sections *t1* et *t2* pour mener à celle de la section suivante, fondée sur deux quarts parfaites et une seconde majeure descendantes.

La partie *A'* (mes. 31-38) a le caractère mitigé d'une « réexposition raccourcie » où les éléments repris sont plus ou moins « développés ». Elle se compose de trois sections :

- *a'1* (mes. 31-34), fondée sur le matériel de *a1* et comprenant deux sub-sections, *a'1.1* et *a'1.2* :
 - *a'1.1* (mes. 31-32) présente, en octaves à la main droite, le matériel exposé dans les deux dernières mesures de *a1.1* (mes. 7-8) ; l'ostinato, ici déployé à la main gauche, se compose maintenant d'une série de quatre doubles-croches dont les contours descendants (en non plus ascendants) mettent en valeur les intervalles de quarte parfaite (et non plus la quarte augmentée qui est en rapport avec l'élément thématique) et seconde majeure.
 - *a'1.2* (mes. 33-34) transpose la précédente un demi-ton au dessus.
- *a'2* (mes. 35-36), où le compositeur élabore sur le matériel présenté en *a2*. Ici, les arpèges évoluent dans un ambitus plus restreint qu'auparavant ; toujours en mouvement contraire entre les deux mains, le rythme de convergence/divergence est maintenant le double plus rapide ; l'auteur ajoute deux temps à cette figure, sur une mesure supplémentaire de 2/4.
- *a'3* (mes. 37-38), fondée sur le matériel de *a3*. L'ordre des sub-sections y est renversé, dans la mesure où *a'3.1* est fondée sur *a3.2* et vice-versa ; de plus, les deux sub-sections ne sont plus fondées sur la même harmonie, comme c'était le cas dans *a3*. Ainsi :
 - *a'3.1* (mes. 37) déploie un arpège ascendant sur un accord de 9^e de dominante ; les notes tenues se trouvent maintenant dans le registre aigu, à la main droite, contrairement à ce qui se passait dans *a3.2*.
 - *a'3.2* (mes. 38) représente une transposition de *a3.1* un demi-ton en dessous.

Le matériel des mesures 39 à 42 a un rôle très ambigu ; d'une part, il semble développer celui de la sub-section *a'1.1* (mes. 31-32), soit du début de la partie *A'*, par un procédé qui garde l'écriture en octaves à la main droite, avec des contours mélodiques qui sont en rapport avec ceux de *a'1.1*, tout en y introduisant des accords et des changements au niveau métrique (placement des croches du « thème » dans la mesure) ; le contour général de la figure d'ostinato est le même, malgré une figure différente (en sens ascendant) sur le premier temps des mesures 39 et 41, et des intervalles légèrement modifiés. Cette constatation pourrait indiquer que ces mesures constituent une section terminale de la partie *A'*, dont elles redisent le début. Cependant, si nous considérons qu'elles se situent entre deux transpositions littérales du matériel présenté en *a3.1* (mes. 38 et 43), dont la première apparaît, comme nous l'avons vu, à la fin d'une séquence d'éléments repris dans un ordre pratiquement équivalent à

celui de leur présentation première, dans la partie *A*, et développés, et que la deuxième ouvre toute une nouvelle partie de la forme (*A''*) où ces éléments sont une fois de plus « réexposés » avec un degré variable d'altérations dans leur détail, on sera tenté de considérer ces mesures comme un élément de transition entre les parties *A'* et *A''* de la forme. Cette transition (*T'*) comporte deux sections, *t'1* (mes. 39-40) et *t'2* (mes. 41-42), dont la deuxième est une transposition de la première un ton en dessous.

La partie *A''* (mes. 43-54) a, comme *A'*, le caractère d'une « réexposition raccourcie » du matériel de *A* ; cependant, tout au moins dans ces trois premières sections (mes. 43-48), les reprises de matériel semblent plus littérales et moins développées que dans *A'*, ce qui donnerait à cette section une fonction plus nettement connotée avec celle d'une vraie « réexposition ». Signalons que la séquence des éléments constitutifs de *A* commence dans *A''* au point où *A'* l'avait laissée, c'est-à-dire, au niveau de la section *a3.1*. Ainsi, nous pouvons découper *A''* de la façon suivante :

- la section *a''1* (mes. 43-44) reprend le matériel caractéristique de *a3* : les sub-sections *a''1.1* (mes. 43) et *a''1.2* (mes. 44) transposent *a3.1* (mes. 15) et *a3.2* (mes. 16) une seconde augmentée au dessus.
- la section *a''2* (mes. 45-48) reprend le matériel caractéristique de *a4* : les sub-sections *a''2.1* (mes. 45-46) et *a''2.2* (mes. 47-48) transposent *a4.1* (mes. 17-18) et *a4.2* (mes. 19-20) une tierce mineure au dessus.
- la section *a''3* (mes. 49-52) présente un intéressant élément de réexposition/développement qui consiste à superposer du matériel caractéristique de deux des sections de la partie *A'*¹.
 - la sub-section *a''3.1* (mes. 49-50) reprend la tête du « thème » de *a1.1* (mes. 5-6), transposée une onzième mineure en dessous et présentée en octaves à la main gauche, à laquelle se superpose un développement des arpèges caractéristiques de *a'2* (mes. 35-36).
 - la sub-section *a''3.2* (mes. 51-52) transpose la main gauche de la précédente un ton au dessus, tout en laissant la main droite absolument identique.
- la section *a''4* (mes. 53-54) enchaîne deux éléments issus de la fin de la partie *A'* (eux-mêmes issus de la partie *A*, comme nous l'avons vu) :

¹ Ce procédé est employé ailleurs dans les pièces pour piano de Freitas Branco (voir *Préludes* n° 1, 2 et 4, par exemple).

- *a''4.1* (mes. 53) élabore sur les arpèges caractéristiques de *a'2* (mes. 35).
- *a''4.2* (mes. 54) reprend le contour de l'arpège ascendant de *a'3.1* (mes. 37), tout en l'interrompant avant la fin de la mesure et on le faisant suivre par un point d'orgue sur un silence.

A ce moment de la forme, nous sommes en présence d'une partie qu'on désignera, peut-être abusivement, comme *Coda*. Du point de vue du schéma harmonique de la pièce, comme nous le verrons ci-dessous, elle n'affirme pas le centre tonal sur lequel s'achève l'œuvre, mais conduit l'auditeur vers lui. Du point de vue de l'architecture globale, elle reprend les éléments caractéristiques de l'*Introduction*, dont elle constitue le pendant formel.

La *Coda* (mes. 55-64) comprend trois sections :

- *c1* (mes. 55-58), soit la reproduction exacte de *I* (mes. 1-4).
- *c2* (mes. 59-62), soit le thème de *a1.1* (mes. 5-8), sur les mêmes notes mais sans l'ostinato d'accompagnement.
- *c3* (mes. 63-64), soit une formule cadentielle fondée sur le contour général du matériel de l'*Introduction*.

Carrures et proportions :

Dans cette pièce prédominent les carrures régulières.

L'*Introduction* en constitue une, de quatre mesures ; la partie *A* en comprend deux de quatre mesures, plus deux de deux mesures et encore une de quatre mesures avant la carrure terminale, irrégulière, de trois mesures.

La partie *T* commence avec une carrure irrégulière de trois mesures, à laquelle se suit une carrure régulière de quatre mesures.

Quant à *A'*, on y trouve trois carrures régulières, dont une de quatre mesures et deux de deux mesures (la première de ces dernières est irrégulière du point de vue de la durée, car sa deuxième mesure représente la moitié de la précédente, soit un 2/4 au lieu d'un 4/4).

La partie *T'* comprend une seule carrure régulière, de quatre mesures, tandis que *A''* est bâtie sur six carrures régulières de deux mesures chacune.

La *Coda* comporte deux carrures de quatre et une carrure terminale de deux mesures.

Au niveau des proportions, étant donné le nombre de mesures dans chaque partie de la forme (*Introduction* : 4 ; *A* : 19 ; *T* : 7 ; *A'* : 8 ; *T'* : 4 ; *A''* : 12 ; *Coda* : 10), nous sommes en présence de trois blocs de dimensions comparables, dont le premier (*Introduction+A=23*

mesures) et le troisième ($A''+Coda=22$ mesures) sont pratiquement équivalents ; le troisième, légèrement plus court (19 mesures) comprend la partie A' entourée des deux transitions, T et T' .

Harmonie :

L'*Introduction* (mes. 1-4) est exclusivement bâtie sur la gamme par tons ; en effet, $i1$ (mes. 1-2) en utilise la deuxième transposition, tandis que $i2$ (mes. 3-4) fait appel à la première.

La partie A (mes. 5-23) commence par du matériel construit sur la même base :

- $a1.1$ (mes. 5-8) et $a1.2$ (mes. 9-12) présentent successivement les transpositions II et I de la gamme par tons.
- par contre, la section $a2$ (mes. 13-14) enchaîne des harmonies classables de façon non fonctionnelle. Ainsi :
 - $a2.1$ (mes. 13) fait entendre une harmonie de 9^e de dominante en *si* majeur suivie d'un accord de *fa* mineur avec 6^{te} ajoutée.
 - $a2.2$ (mes. 14) présente une harmonie de 9^e de dominante en *mi* majeur suivie d'un accord de *si* bémol mineur avec 6^{te} ajoutée.
- dans la section $a3$ (mes. 15-16), le ton de *ré* bémol majeur est suggéré ; le déploiement mélodique d'un accord avec 2^{des} et 6^{tes} ajoutées sur la tonique crée une ambiguïté avec le mode pentatonique *ré* bémol, *mi* bémol, *fa*, *la* bémol, *si* bémol.
- dans la section $a4$ (mes. 17-20), les tons de *do* majeur ($a4.1$, mes. 17-18) et de *mi* majeur ($a4.2$, mes. 19-20) sont suggérés ; si la main gauche se borne aux accords parfaits sur ces deux toniques (le premier à l'état fondamental et le deuxième dans son deuxième renversement), l'écriture de la main droite, qui fait appel aux 2^e et 6^e degrés de la gamme majeure, crée une ambiguïté semblable à celle que nous avons décelé dans $a3$, entre les tons représentés et les modes pentatoniques y compris : *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la* et *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *si*, *do* dièse, respectivement.
- la section $a5$ (mes. 21-23) revient à la logique d'enchaînement non fonctionnel d'accords classables : 7^e de sensible en *do* majeur, avec suggestion du mode de *ré* sur *ré* à la fin de la mesure 21, 7^e de sensible en *si* bémol majeur, avec suggestion du mode de *ré* sur *do* à la fin de la mesure 22 et 7^e de sensible en *la* bémol majeur à la mesure 23.

La partie *T* (mes. 24-30) commence par un retour à l'univers de la gamme par tons. En effet :

- sur le premier temps de la mesure 24 le *do* dièse de la main gauche résulte de la descente par tons des trois dernières notes de la mesure précédente, tandis que le *sol* dièse de la main droite est compris dans la transposition I de la gamme par tons sur laquelle est fondée la section *t1* (mes. 24-26).
- la section *t2* (mes. 27-28) est construite sur la transposition II de la gamme par tons.
- la première mesure de *t3* (mes. 29) reste dans cet univers harmonique, mais la deuxième (mes. 30) est bâtie sur un accord de *fa* sans tierce, avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées.

La partie *A'* (mes. 31-38) est organisée harmoniquement de la façon suivante :

- *a'1.1* (mes. 31-32) et *a'1.2* (mes. 33-34) présentent successivement les transpositions II et I de la gamme par tons.
- *a'2* (mes. 35-36) fait alterner une harmonie de 7^e de sensible en *ré* bémol majeur avec une harmonie de 9^e de dominante en *sol* majeur (premier renversement) à la main gauche, avant de se terminer sur une harmonie de 7^e de dominante (premier renversement) en *la*.
- *a'3* (mes. 37-38) commence par un arpège sur l'accord de 9^e de dominante en *la* bémol majeur pour suggérer ensuite le ton de *do* majeur, traité de façon « pentatonique », à l'exemple de ce qui se passait dans les sections *a3* et *a4*.

La partie *T'* (mes. 39-42) superpose des éléments divers :

- dans *t'1* (mes. 39-40), la main gauche dessine un ostinato sur l'harmonie de 9^e de dominante en *si* bémol majeur, tandis que la main droite déploie la transposition II de la gamme par tons.
- dans *t'2* (mes. 41-42), la main gauche dessine un ostinato sur l'harmonie de 9^e de dominante en *la* bémol majeur, tandis que la main droite déploie toujours la transposition II de la gamme par tons.

La partie *A''* (mes. 43-54) comprend les éléments suivants :

- la section *a''1* (mes. 43-44) suggère le ton de *mi* majeur, traité de façon « pentatonique », à l'exemple de ce qui se passait dans les sections *a3*, *a4* et *a'3*.
- dans la section *a''2* (mes. 45-48), les tons de *mi* bémol majeur (*a''2.1*, mes. 45-46) et de *sol* majeur (*a''2.2*, mes. 47-48) sont suggérés ; si, comme dans la section *a4*, la main gauche se borne aux accords parfaits sur ces deux toniques (le premier à

l'état fondamental et le deuxième dans son deuxième renversement), l'écriture de la main droite, qui fait appel aux 2^e et 6^e degrés de la gamme majeure, crée une ambiguïté avec les modes pentatoniques y compris : *mi* bémol, *fa*, *sol*, *si* bémol, *do* et *sol*, *la*, *si*, *ré*, *mi*, respectivement.

- la section *a''3* (mes. 49-52) reste exclusivement fondée sur la transposition II de la gamme par tons.
- la section *a''4* (mes. 53-54) fait alterner les harmonies de 7^e de sensible en *sol* majeur et de 9^e de dominante (premier renversement) en *ré* bémol majeur à la main gauche, avant de terminer sur un premier renversement de l'accord augmenté *si* bémol, *ré*, *fa* dièse.

La *Coda* (mes. 55-64) commence par faire alterner les deux transpositions de la gamme par tons : II dans *c1.1* (mes. 55-56), I dans *c1.2* (mes. 57-58) et de nouveau II dans la section *c2* (mes. 59-62). La dernière section de la pièce, *c3* (mes. 63-64) revient à la transposition I de la gamme par tons, pour présenter ensuite un arpège sur l'accord de *si* majeur avec 2^{de} ajoutée qui se termine sur la même harmonie, plaquée, avec une 6^{te} ajoutée supplémentaire.

Mélodie :

Comme dans d'autres pièces pour piano de Freitas Branco, la mélodie ne constitue pas un paramètre dissociable des autres, notamment de la forme et de l'harmonie. Ainsi, dans le chapitre consacré à la forme de ce *Prélude* on a déjà étudié l'aspect mélodique du « thème » principal, présenté dans la section *a1* (mes. 5-12), en mettant l'accent sur sa composition symétrique par rapport à l'axe du *fa* et sur les quartes augmentées ascendante et descendante qui le caractérisent, en dehors du mouvement par degrés conjoints (tons). On a également étudié la relation mélodique entre cet élément thématique et les différents *ostinati* qui l'accompagnent ; l'un d'eux, qui apparaît dans *ti* et *t2* (mes. 24-28), comporte une broderie supérieure, élément mélodique profusément utilisé par le compositeur dans plusieurs de ses pièces pour piano. Pour compléter ce panorama, nous pouvons encore signaler le recours à une figure mélodique comparable à l'ornement *gruppetto*, notamment dans les sections *a4* (mes. 18 et 20) et *a''2* (mes. 46 et 48) ; moins largement employé par l'auteur que la broderie, cet élément mélodique est néanmoins assez fréquent dans ses œuvres pour piano¹.

¹ Voir ci-dessous l'analyse du *Prélude* n° 8.

Rythme :

Nous constatons dans cette œuvre une subdivision constante du temps dans l'ensemble des parties *A T A' T'* et *A''*, soit en doubles-croches, soit en quintolets ou sextolets de doubles-croches, ou encore en triples-croches (avec une seule occurrence, dans le dernier temps de la mesure 51). Ce procédé de mouvement perpétuel constitue un point commun avec l'aspect rythmique des *Préludes* n° 8 et 10, ainsi que les parties *A* et *A'* du *Prélude* n° 9 (voir ci-dessous).

Quelques instances de polyrythmie en rapport avec cette sub-division du temps sont apparentes dans les sections *a2* (mes. 13-14), *a5* (mes. 21-23), *a'2* (mes. 35-36) ; cet élément est particulièrement intéressant dans le contexte de la production pianistique de son auteur, car on n'en connaît pas d'autres exemples.

D'autre part, nous remarquons la préférence pour des phrases composées d'un bloc initial de mesures (en nombre variable) où se concentre l'essentiel de l'activité rythmique, suivi d'un arrêt sur une note ou une harmonie, qui peut être prolongée ou simplement suivie de silences (voir sections *i* et *a1*, mes. 1-12, *a4*, mes. 17-20, *t1* et *t2*, mes. 24-28, *a'1*, mes. 31-34, *a''2*, mes. 45-48, *c1*, *c2* et *c3*, mes. 55-64).

14.6 *Prélude* n° 6

Forme :

La forme de ce *Prélude* peut être schématisée comme suit : *A AT B C A' Coda* ; *A* et *B* représentent ici des parties où le compositeur expose du matériel contrastant. *AT* est ambiguë : elle consiste en une transition entre *A* et *B* qui peut être assimilée à la première de ces parties, car le matériel qui la compose dérive de certains éléments précédemment exposé ; en même temps, son individualité empêche de la traiter tout simplement comme une section de *A*. *C* correspond à un court développement sur des éléments de *A* et de *AT*, tandis que *A'* représente une réexposition simplifiée et raccourcie de *A*. La *Coda* affirme le ton principal de la pièce tout en synthétisant les éléments principaux de la partie *A*.

En analysant la partie *A* (mes. 1-22), nous pouvons identifier quatre sections :

- *a1* (mes. 1-4), dont les trois éléments constitutifs sont assemblés symétriquement :

- *a1.1* (mes. 1) établit à la main droite un ostinato en quarts parallèles sur des triolets de croches qui durera sans interruption jusqu'à a section *a4*.
- *a1.2* (mes. 2-3) fait sonner deux quintes parallèles, à la main gauche, la première dans le registre grave et la deuxième, avec une appoggiature, dans le moyen, sur les premier et troisième temps de la mesure, respectivement ; l'ensemble des notes qui composent cet élément musical est l'équivalent de celui sur lequel évolue simultanément l'ostinato de la main droite.
- *a1.3* (mes. 4) revient à l'ostinato établi à la mesure 1, en le faisant entendre seul.
- *a2* (mes. 5-10) comprend également trois sections, organisées de nouveau sur un principe de symétrie.
 - *a2.1* (mes. 5-6) présente à la main gauche le dessin en quintes parallèles caractéristique de *a1.2* (mes. 2-3) ; elles sont à la distance de deux octaves l'une par rapport à l'autre.
 - *a2.2* (mes. 7-8) introduit un nouvel élément thématique, toujours à la main gauche, qui consiste en une octave grave sur *sol* sur laquelle est déployée une gamme ascendante dans le registre moyen du clavier ; l'ostinato de la main droite garde son contour générale, mais les notes et les intervalles qui le composent sont altérés, avec une majorité de tierces parallèles.
 - *a2.3* (mes. 9-10) revient au dessin en quintes parallèles, qui sont cette fois-ci séparées par un intervalle de deux octaves plus une quinte ; l'ostinato de la main droite revient à sa formule initiale.
- *a3* (mes. 11-16) reproduit presque exactement *a2*.
 - dans *a3.1* (mes. 11-12), l'ostinato reste inchangé ; le dessin de la main gauche est une transposition une quarte parfaite au dessus de celui qui caractérise *a2.1* (mes. 5-6).
 - dans *a3.2* (mes. 13-14), l'ostinato de la main droite est une transposition presque littérale un demi-ton au dessus (à l'exception du *si* qui reste inchangé) de la formule présentée en *a2.2* (mes. 7-8) ; quant au dessin de la main gauche, il présente une quinte à la basse au lieu de l'octave de *a2.2*, mais garde de cette dernière sub-section le contour de la gamme ascendante, transposée un demi-ton au dessus.

- dans *a3.3* (mes. 15-16), l'ostinato revient à sa formule initiale, et les éléments de la main gauche correspondent à une transposition de ceux de *a2.3* (mes. 9-10) une tierce mineure au dessus.
- dans la section *a4* (mes. 17-22) le mouvement perpétuel de l'ostinato en triolets de croches s'arrête ; quelques réminiscences de plus en plus raréfiées de cet élément musical apparaissent dans les trois sub-sections.
 - *a4.1* (mes. 17-18) reprend, à la basse, l'octave grave sur *sol* caractéristique de *a2.2* (mes. 7-8) sur le premier temps de la première mesure ; sur le troisième temps (selon le schéma rythmique présenté pour la première fois dans *a1.2*), le compositeur fait sonner un accord non classé qui se compose de la juxtaposition de deux harmonies différentes ; sur les deux premiers temps de la deuxième mesure, à la main droite, on entend une réminiscence de l'ostinato en une formule qui est assez proche de celles de *a2.2* (mes. 7-8) et de *a3.2* (mes. 13-14).
 - dans *a4.2* (mes. 19-20), la main gauche reproduit les éléments qui caractérisent la sub-section précédente, l'accord du troisième temps de la première mesure étant transposé un demi-ton en dessous par rapport à celui de *a4.1* (mes. 17) ; la réminiscence de l'ostinato est ici réduite à un triolet suivi d'une croche, sur les deuxième et troisième temps de la deuxième mesure.
 - *a4.3* (mes. 21-22) maintient l'octave grave et l'harmonie sur le troisième temps de la première mesure (ici avec une appoggiature et issue de la section *a1.2*, mes. 2) ; la réminiscence de l'ostinato se borne maintenant à quatre croches sur les troisième et quatrième temps de la première mesure ; en guise de transition vers la partie suivante, la basse effectue un mouvement ascendant d'un ton en *crescendo*.

La partie *AT* (mes. 23-32) est comprise entre deux doubles barres, n'ayant plus aucune altération à la clef (la partie *A* comporte cinq dièses) ; sa nuance caractéristique, *pp* évoluant jusqu'à *mf* et revenant ensuite à *pp*, contribue à établir cette section comme une espèce de parenthèse dans le discours général de la pièce.

Ici, nous sommes en présence de trois « musiques »¹ superposées : dans le registre grave, une pédale sur une octave de *mi* bémol, prolongement de la pédale de *sol* caractéristique de la dernière section de *A* (*a4*, mes. 16-22), elle-même issue de l'octave grave de *sol* sur laquelle se base la sub-section *a2.2* (mes. 7-8) ; dans le registre medium-aigu, deux lignes indépendantes d'accords parallèles représentent deux espèces différentes d'accords évoluant la plupart du temps en homophonie en directions souvent opposées. Cette partie comporte trois sections :

- *at1* (mes. 23-25) établit les trois éléments musicaux que nous avons exposés ci-dessus, avec leur schéma rythmique caractéristique.
- *at2* (mes. 26-28) garde les contours mélodiques de la voix la plus aiguë, transposé une tierce majeur au dessus ; cependant, la nature des accords la main droite dans le registre aigu est altérée par rapport à celle de la section précédente ; le schéma rythmique demeure pratiquement identique à celui de *at1*, avec une légère altération à la tête du motif ; la pédale grave reste inchangée.
- *at3* (mes. 29-32) représente une raréfaction du motif en accords, ici plus éparés et caractérisés par une texture moins dense ; la pédale grave reste inchangée jusqu'à la dernière mesure, où elle évolue en crescendo sur un mouvement ascendant qui ressemble à celui sur lequel se termine la section *a4* (mes. 22) et donc la partie *A*.

La partie *B* (mes. 33-43) est, comme la précédente, comprise entre deux doubles barres et ne comporte aucune altération à la clef. Elle présente un thème en accords, à la main droite, qui est soutenu par des intervalles harmoniques graves, soit des quintes, soit des octaves (à l'exemple de ce qui se passe dans la partie *A*), et par un ostinato qui fait alterner un agrégat de trois sons et la broderie supérieure un ton au dessus de sa note la plus aiguë, ceci sur des triolets de croches dont la première et la dernière valeur sont liées². La nuance générale contribue à la distinguer du restant de la pièce ; en effet, elle est à ce niveau la plus expansive des parties de la forme, évoluant entre les nuances *mf*, au début, et *f* sur le point culminant (mes. 41). Elle comporte les subdivisions suivantes :

- *b1* (mes. 33-40), caractérisée par une progression ascendante des accords du « thème » et descendante en ce qui concerne la basse :

¹ Terme emprunté à Olivier Messiaen (selon le témoignage de Jean-Sébastien Béreau, qui fréquenta sa classe d'Analyse au Conservatoire de Paris dans les années 1950).

² Les caractéristiques de cet ostinato le rapprochent de celui qu'on a décelé dans le *Prélude* compris dans les *Trois pièces* analysées ci-dessus.

- *b1.1* (mes. 33-36) est fondée sur une pédale de quinte (*ré* bémol – *la* bémol) ; le thème en accords y évolue dans le sens ascendant, en deux élans au début identiques mais dont le deuxième a un ambitus légèrement élargi par rapport au premier.
- les deux premières mesures de *b1.2* (mes. 37-40) représentent, par rapport aux deux premières mesures de la sub-section précédente, un élargissement de l'ambitus général que le compositeur obtient par un procédé d'espacement des trois éléments constitutifs : la pédale de quinte dans le registre grave est transposée une quarte diminuée en dessous, tandis que le thème en accords est transposé une quinte augmentée au dessus et que l'ostinato est transposé une seconde augmentée au dessus ; les deux mesures suivantes (39-40) vont encore plus loin que les correspondantes dans la sub-section *b1.1* (mes. 35-36) dans le sens de l'épanouissement du thème vers l'aigu.
- *b2* (mes. 41-43) reprend le substrat rythmique du début de la sub-section précédente (mes. 37-38), pour effectuer une progression assez rapide du thème en accords vers le grave, après le point culminant qui se trouve sur le premier temps de cette section ; cette progression, qui compense le mouvement plus long vers l'aigu qui caractérise la section précédente, est obtenu par le biais d'un espacement plus important entre les accords en question, qui s'enchaînent ici par sauts disjoints, et complétée par l'indication « *diminuendo* » qui se trouve sur sa dernière mesure et qui conduit à la partie suivante de la forme.

C (mes. 44-53) représente, comme nous l'avons vu, un court développement d'éléments des parties *A* et *AT*. A l'exemple des deux parties précédentes, elle est comprise entre deux doubles barres, sans armure à la clef, et peut être divisée en quatre sections :

- *c1* (mes. 44-45) représente une transposition de *a1.2* une quarte diminuée au dessus.
- *c2* (mes. 46-48) représente une transposition de *a2.1* une quarte diminuée au dessus, avec une mesure ajoutée où nous assistons à un ralentissement progressif des valeurs de l'ostinato.
- *c3* (mes. 49-51) reprend, dans ses deux premières mesures, les éléments constitutifs de *AT* (y incluse la nuance *pp*), soit la pédale sur une octave grave (en l'occurrence, *fa*) et les deux lignes indépendantes en accords parallèles. Sa dernière mesure (51) présente une montée par degrés conjoints en octaves

parallèles à la basse, en *crescendo*, issue de la terminaison des sections *a4* (mes. 22) et *at3* (mes. 32), et en même temps évocatrice de la gamme ascendante caractéristique de *a2.2* (mes. 7-8) et *a3.2* (mes. 13-14).

- c'est cette même gamme qui est développée, par inversion, dans *c4* (mes. 52-53), section terminale de cette partie de la forme.

La partie *A'* (mes. 54-67) a cinq dièses à la clef, comme *A*, dont est elle la « réexposition raccourcie » et simplifiée ; cependant, nous pouvons y voir également un procédé discret de développement harmonique. En effet, *A'* comporte deux sections :

- *a'1* (mes. 54-59), où l'auteur reprend les sub-sections *a1.1* (mes. 2-3), *a2.1* (mes. 5-6) et *a2.3* (mes. 9-10). Remarquons que la sub-section *a2.2* (mes. 7-8) qui est ici omise et qui paraissait peut-être moins importante dans le contexte des sections *a1*, *a2* et *a3* que les éléments musicaux auxquels le compositeur revient à la « réexposition », a été à l'origine de toute la section *a4*, ainsi que de la partie *AT*, notamment en ce qui concerne son octave grave qui est devenue, dans ces deux parties de la forme, une pédale dont la fonction structurante est incontestable ; c'est donc tout naturel que, par un souci d'équilibre formel, le compositeur n'y reviennent pas au moment où la pièce arrive à sa fin.
- *a'2* (mes. 60-67) élabore sur les éléments repris dans la section précédente un curieux développement harmonique, que nous analyserons en détail ci-dessous, dans la rubrique « Harmonie ». Un agrandissement progressif des valeurs rythmiques de l'ostinato dans les mesures 64 à 66 constitue un procédé déjà utilisé par l'auteur dans la partie *C*, notamment dans la section *c2* (mes. 47-48). Le mouvement descendant par degré conjoint à partir de la quinte grave à la mesure 67 qui mène à la *Coda* est également un rappel, dans le sens opposé, des mouvements ascendants que nous trouvons aux moments de transition entre les parties *A* et *AT* (mes. 22), et entre *AT* et *B* (mes. 32).

La *Coda* (mes. 68-75) évolue exclusivement en valeurs très longues, faisant alterner dans ses quatre premières mesures deux harmonies qui seront combinées dans les quatre mesures finales et qui, ensemble, constituent l'ensemble des notes qui caractérisent le début de la pièce (on reviendra à cet aspect ci-dessous).

Carrures et proportions :

Dans cette pièce, et spécialement dans la partie *A*, l'occurrence de carrures irrégulières (en particulier en multiples de trois) est plus fréquente que dans la majorité des pièces pour piano de Freitas Branco ; cela constitue un point commun avec le *Prélude* n°8, qui sera analysé ci-dessous.

En effet, la partie *A* commence avec une carrure régulière de quatre mesures, suivie de trois carrures irrégulières de six mesures.

La partie *AT* comprend deux carrures irrégulières de trois mesures, plus une carrure régulière de quatre mesures, tandis que *B* présente deux carrures régulières de quatre mesures et une carrure irrégulière de trois mesures.

C est construite de façon symétrique, avec une carrure de deux mesures, deux carrures de trois mesures et une nouvelle carrure de deux mesures.

Quant à *A'*, nous pouvons y voir une carrure de six mesures suivie d'une carrure de huit mesures. La *Coda* comprend deux carrures de quatre mesures chacune.

Au niveau des proportions, nous constatons un schéma parfaitement symétrique ; en effet, si nous considérons le nombre de mesures que comporte chaque partie de la forme (*A* : 22 ; *AT* : 10 ; *B* : 11 ; *C* : 10 ; *A'* : 14 ; *Coda* : 8), on se rend compte que *A* trouve sa contrepartie dans le bloc *A'+Coda* (22 mesures), *AT* équivaut à *C* (10 mesures) et *B* constitue l'axe de symétrie, avec 11 mesures (d'ailleurs, l'exacte moitié du nombre de mesures que présentent les unités du début et de la fin de la pièce).

Harmonie :

Cette pièce, à l'exemple d'autres analysées dans cette étude, fait appel à plusieurs éléments harmoniques disparates, que le compositeur manie en utilisant certains procédés visant à l'intégration des différents univers sonores suggérés et à cohérence de l'ensemble (voir ci-dessus l'analyse du *Prélude* n°5, par exemple).

Dans la partie *A*, on doit traiter séparément la section *a1* (mes. 1-4) et les sub-sections *a2.1* (mes. 5-6), *a2.3* (mes. 9-10), *a3.1* (mes. 11-12) et *a3.3* (mes. 15-16), d'une part (ce qu'on désignera ci-dessous comme « bloc principal »), et les sub-sections *a2.2* (mes. 7-8) et *a3.2* (mes. 13-14) ainsi que la section *a4* (mes. 17-22) d'autre part (qu'on désignera respectivement par « insertions » et « bloc terminal »).

Ainsi, nous pouvons dire du « bloc principal » qu'il est exclusivement fondé sur le mode pentatonique *si*, *do* dièse, *ré* dièse, *fa* dièse, *sol* dièse. Ce mode est présenté intégralement dans la section *a1* (mes. 1-4) : dans l'ostinato de la main droite, mais également à la main gauche, où la superposition des deux quintes (avec une appoggiature sur la deuxième) réitère l'intégralité des notes qui le composent¹. Il est intéressant de remarquer que la progression des trois premières quintes graves (sur le premier temps des mesures 2, 5 et 9) constitue, en augmentation rythmique, l'inversion des premières trois quarts parallèles de l'ostinato.

La première « insertion » (section *a2.2*, mes. 7-8) est bâtie sur la transposition II de la gamme par tons, avec à la basse une octave grave de *sol* que, comme nous l'avons vu, tiendra un rôle important du point de vue formel.

La deuxième « insertion » (section *a3.2*, mes. 13-14) représente une transposition altérée de la première un demi-ton au dessus, ce qui révèle la transposition I de la gamme par tons dans la gamme ascendante qui évolue dans le registre moyen du clavier. Cependant, deux détails au niveau de la basse et de l'ostinato « tâchent » cette harmonie : dans le registre grave, l'auteur fait sonner une quinte, à l'exemple de ce qui se passe dans le « bloc principal », et non pas une octave comme dans *a2.2* (mes. 7) ; ainsi, le *sol* dièse qui appartient à la transposition I de la gamme par tons est « harmonisé » par un *ré* dièse qui ne peut pas être analysé dans le même mode. Plusieurs arguments peuvent expliquer ce choix du compositeur : 1) en ne pas reproduisant, transposée, l'octave de la mesure 7, il la garde intacte dans la mémoire de l'auditeur jusqu'à ce que, dans la section *a4*, on se rende compte de son importance formelle ; 2) le *ré* dièse est utilisé ici comme une résonance naturelle du *sol* dièse, soit un harmonique exprimé pour des raisons qui relèvent d'une préoccupation par rapport au timbre et non pas à l'harmonie² ; 3) en reproduisant une quinte qui apparaît ailleurs dans le « bloc principal », il superpose un élément de ce dernier à d'autres éléments caractéristiques des « insertions », dans un procédé qui vise à intégrer ces deux blocs. Ce dernier argument va de pair avec le fait que, dans l'ostinato de la main droite, l'une des notes (le *si*) n'est pas transposée ; cette note étant la première et la plus aigue de l'ostinato dans le « bloc principal », elle en constitue en quelque sorte un symbole, qui est retenu inchangé dans la deuxième « insertion ».

¹ Remarquons que l'intervalle qui sépare ces deux quintes (une octave plus une sixte majeure) et qui permet d'utiliser toutes les notes du mode n'apparaît qu'à cet endroit de la partie *A*.

² A ce sujet, voir ci-dessous l'analyse du *Prélude* n° 10.

La section *a4* (mes. 17-22) évolue dans un sens harmonique nouveau : dans les sub-sections *a4.1* (mes. 17-18) et *a4.2* (mes. 19-20), la pédale de *sol* grave constitue un élément en soi (qui s'intègre dans l'harmonie de la première de ces sub-sections mais non pas dans celle de la deuxième), tandis que l'harmonie générale résulte de la superposition d'un accord de 2^{de} majeure, 6^{te} mineure et 8^{ve} sur la basse à la main gauche, et d'un accord de 5^{te} et 8^{ve} à la main droite, dont la note fondamentale est en rapport de quarte diminuée par rapport à la basse de l'accord sous-jacent ; ceci donne, dans *a4.1*, un agrégat sonore composé des notes suivantes : *do* dièse, *mi* bémol, *fa* dièse, *sol*, *si*, où l'on décèle (par enharmonie) la séquence d'intervalles qui suit : 2^{de} majeure, 3^{ce} mineure, 2^{de} mineure, 3^{ce} majeure ; le fragment d'ostinato qu'on entend dans la mesure 18 est fondé précisément sur cet ensemble de notes. Dans *a4.2*, l'agrégat sonore est transposé un demi-ton en dessous ; le fragment d'ostinato de la mesure 20 en tient compte. Dans *a4.3*, tous les éléments musicaux en jeu convergent sur la transposition II de la gamme par tons.

La démarche harmonique que l'auteur adopte dans la partie *AT* (mes. 23-32) est en parenté avec celle qu'on vient d'étudier dans la section *a4*. La pédale reste pour la plupart indépendante ; des accords d'espèces différentes à la main gauche et à la main droite évoluent de chaque côté de façon presque toujours parallèle, constituant des agrégats sonores inclassables de sept ou huit notes qui convergent par moments sur une des transpositions de la gamme par tons (II, sur le quatrième temps des mesures 24 et 25, I sur le quatrième temps de la mesure 27 et dans les mesures 29 à 32).

La partie *B* (mes. 33-43) est généralement structuré par une ligne de basse qui descend par tierces majeures (ou quarts diminués) successives jusqu'à la mesure 42 ; elle commence par suggérer le ton de *ré* bémol majeur ; en effet, la sub-section *b1.1* (mes. 33-36) est construite sur les notes qui composent une gamme défective de six notes dans ce ton, structurée en deux séquences semblables d'intervalles sur les premier et cinquième degrés de la gamme majeure (*ré* bémol – *mi* bémol – *fa* et *la* bémol – *si* bémol – *do*), le *sol* étant complètement absent de ces quatre mesures. Ainsi, tout en évoluant dans le contexte tonal d'une gamme majeure, l'auteur donne l'illusion de s'exprimer dans l'univers sonore de la gamme par tons, dont les deux transpositions sont représentées dans le groupe de notes choisies ; comme nous le verrons par la suite, ce même procédé est employé par le compositeur dans le *Prélude* n° 9 (également en *ré* bémol majeur).

La sub-section *b1.2* (37-40) reprend ce même procédé par rapport au ton de la majeur, dont les notes représentées sont maintenant *la*, *si*, *do* dièse et *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse.

La section *b2* (mes. 41-43) présente un enchaînement non conventionnel d'harmonies classables : 9^e de dominante en *si* bémol majeur avec 6^{te} ajoutée (mes. 41), 9^e de dominante en *fa* dièse majeur avec 6^{te} ajoutée (mes. 42), et finalement l'accord de *si* mineur avec 2^{de} et 6^{te} majeure ajoutées (ce qui correspond à la version ascendante de la gamme mineur mélodique dans ce ton) ; rappelons que *si* est le ton principal de la pièce, présenté au début en tant que mode pentatonique et évoluant à la fin vers la tonalité de *si* majeur.

La partie *C* (mes. 44-53) représente les trois principaux éléments harmoniques de la pièce : l'écriture pentatonique, en l'occurrence sur *mi* bémol (*mi* bémol, *fa*, *sol*, *si* bémol, *do*) dans la section *c1* (mes. 44-48), les agrégats inclassables résultants de la superposition d'accords de différentes espèces à la main droite dans les deux premières mesures de *c3* (mes. 49-50) et finalement la transposition II de la gamme par tons dans la troisième mesure de *c3* (mes. 51) et dans la section *c4* (mes. 52-53).

La partie *A'* (mes. 54-67) effectue un intéressant cheminement harmonique qui part du mode pentatonique sur *si* sur lequel commence la pièce (section *a'1*, mes. 54-59) pour arriver progressivement au ton de *si* majeur. Ainsi, le compositeur commence par introduire une note étrangère au mode pentatonique dont il est question, le *la* bécarré, dans les mesure 50 et 51 ; cette note peut représenter un emprunt à la sous-dominante du ton principal, démarche tout à fait logique dans un contexte cadentiel. Dans les deux mesures suivantes (52-53), le compositeur introduit le *mi* bécarré, 4^e degré de la gamme de *si* majeur, où il ne manque plus que la sensible. Celle-ci arrive dans les deux mesures suivantes (54-55), pour conclure la définition de la tonalité de *si* majeur, conformément à l'armure à la clef présente dans les parties *A*, *A'* et *Coda*.

Les quatre premières mesures de la *Coda* (mes. 68-71) font alterner l'accord de *si* sans tierce avec la quinte *sol* dièse – *ré* dièse, précédé de l'appogiature *do* dièse ; les cinq notes comprises dans ces deux éléments viennent à se combiner dans les quatre mesures suivantes où, bien évidemment, on retourne à l'univers pentatonique du début de l'œuvre.

Mélodie :

Comme c'est le cas dans plusieurs des œuvres analysées dans cette étude, les paramètres harmonique et mélodique sont trop imbriqués dans cette pièce pour qu'on puisse les dissocier. Cependant, nous remarquons l'insistance avec laquelle le compositeur manie ici la broderie, comme élément constitutif de l'ostinato qui traverse les parties *A*, *B*, *C* et *A'*, ainsi que de la tête du thème en accords qui caractérise la partie *AT* (mes. 23 et 26).

Rythme :

Au niveau rythmique, il est intéressant de remarquer qu'à deux reprises, l'auteur utilise un procédé de ralentissement qui consiste à augmenter progressivement les valeurs espérées (mes. 47-48, 64-66), et qui est largement employé dans certaines autres de ses œuvres (voir ci-dessous l'analyse du *Prélude* n° 9, par exemple).

Nous remarquons également un déplacement métrique qui apporte un élément de diversité à la partie *AT* : la deuxième présentation de la tête du thème en accords qui la caractérise (mes. 26) commence sur le premier temps de la mesure, tandis que la première (mes. 23) était précédé par un silence et apparaissait donc sur le deuxième temps de la mesure.

Les syncopes qui figurent la partie *B* (mes. 33 et 37) constituent également des éléments dignes d'intérêt, étant reprises dans les deux instances d'augmentation progressive des valeurs rythmiques auxquels on a fait allusion (mes. 48 et 65-66) ainsi que dans la section *c3* (mes. 50). D'ailleurs, à cet endroit de la forme où le compositeur reprend les accords caractéristiques de la partie *AT*, remarquons également qu'au lieu de présenter les deux enchaînements de deux accords chacun (mes. 49 et 50) sur la cellule blanche pointée – noire qui apparaît à quatre reprises dans les mesures 24, 25, 27 et 28, il introduit un discret élément de symétrie, d'équilibre et de diversité en faisant précéder la cellule longue – brève d'une cellule brève – longue ; d'ailleurs, l'association de ces deux rythmes, trochée et iambe, est assez répandue dans l'œuvre pour piano de Freitas Branco (voir à ce sujet l'analyse du *Prélude* n° 9, par exemple).

14.7 *Prélude* n° 7

Forme :

Ce *Prélude* monothématique comporte quatre parties, dont :

- *A* (mes. 1-8), *Muito moderado* (« Très modéré »), où le thème de l'œuvre est présenté à la main droite en deux phrases consécutives sur une tenue de *fa* dièse à la main gauche ; la deuxième phrase est une transposition une tierce majeure au dessus de la première.

- *B* (mes. 9-28), *Um pouco mais animado* (« Un peu plus animé »), qui se compose de trois sections où le thème est développé :
 - *b1* (mes. 9-14) allonge le thème de deux mesures, dont la dernière (mes. 14) mène à *b2* par une gamme en octaves ascendantes à la main droite.
 - *b2* (mes. 15-19), de construction identique à *b1* avec élision de la première mesure de celle-ci.
 - *b3* (mes. 20-28) présente une exaspération de la deuxième mesure du thème (mes. 20-21), où elle est répétée avec un agrandissement d'intervalles sur le troisième temps de chaque mesure [d'abord une tierce mineur (mes. 20) et puis une quarte (mes. 21)], et un resserrement des éléments de sa troisième mesure (mes. 22), suivis d'une longue désinence qui en constitue un allongement (mes. 23-28). Les gammes en octaves ascendantes que l'on avait signalé dans *b1* et *b2* et qui opéraient la transition entre chacune de ces sections et la suivante (mes. 14 et 19) deviennent en *b3* deux lignes descendantes, la première en octaves et la deuxième en notes simples (mes. 24 et 26). Les deux dernières mesures de cette section, fondées sur l'intervalle à la fois mélodique et harmonique de seconde majeure, présentent une texture beaucoup plus légère et suggèrent l'essence du thème, ne serai-ce que par la présence des croches et des triolets qui le caractérisent ; elles sont précédées par quatre mesures où les deux mains s'approchent progressivement du registre central du clavier, ces deux mesures constituent la clôture de toute une partie où le compositeur avait exploité les registres extrêmes de l'instrument.
- *C* (mes. 29-36), où le thème apparaît dans une version presque exclusivement diatonique, avec un développement qui fait appel à l'intervalle descendant de quinte ; un allongement de deux mesures fondé sur l'intervalle mélodique de seconde majeure opère la transition avec la section qui s'ensuit.
- *A'* (mes. 37-46), *I^o Movimento* (« Premier mouvement »), qui comporte deux sections :
 - *a'1* (mes. 37-40), où le thème est « réexposé » un demi-ton en dessous du ton initial (mes. 1-4).
 - *a'2* (mes. 41-46) qui, avec une progression vers l'aigu et une terminaison grave, fonctionne comme une *Coda* du *Prélude*.

Carrures et proportions :

En ce qui concerne les carrures, nous remarquons une organisation faisant appel à des structures de quatre six, huit et neuf mesures. En effet, la partie *A* comprend deux carrures de quatre mesures ; *B* comprend deux carrures de six mesures suivies d'une carrure de neuf mesures ; *C* constitue une carrure de huit mesures, tandis que *A'* commence par une carrure de quatre mesures suivie d'une autre, de six mesures.

Au niveau des proportions, nous sommes en présence d'une structure qui fait alterner deux unités de dimensions semblables (parties *A* et *C*, chacune avec huit mesures) avec des blocs, dont le premier (*B*, 20 mesures) comporte le double du nombre de mesures du second (*A'*, 10 mesures).

Harmonie/Mélodie :

Au niveau harmonique et mélodique, nous pouvons dire que :

- La partie *A* est exclusivement fondée sur la gamme par tons dans sa première transposition.
- Dans la partie *B* :
 - *b1* part d'un accord de *mi* majeur avec 9^e ajoutée (mes. 9) ; l'enchaînement avec un accord de 9^e de dominante en *la* bémol majeur dans la mesure suivante est amené par la ligne mélodique, à la main droite, qui énonce les 5^e, 6^e et 7^e degrés de la tonalité initiale, ce dernier apparaissant écrit comme *mi* bémol et non pas comme *ré* dièse. Ainsi, par le recours à l'enharmoine et du fait que la juxtaposition de ces trois degrés de la gamme majeure coïncide avec un fragment de la gamme par tons, le compositeur réussit à enchaîner des matériaux tonals d'une façon qui échappe totalement à la logique classique. Cependant, tandis que la main gauche évoque la tonalité de *la* bémol majeur (mes. 10) à cause de l'énorme poids suggestif de l'accord de 9^e de dominante, comme on l'a signalé, la main droite part du même *mi* bémol qui ouvre la mesure et élabore sa ligne mélodique sur le mode de *mi* sur *mi* bémol ; d'ailleurs, si on regarde en arrière, les *si* bécarre et *do* dièse de la mesure 9 comportent également une lecture (par enharmonie) dans ce mode, dont ils constituent les 6^e, 7^e et 8^e degrés. Le

moment tonal/modal qu'on discerne à cet endroit (mes. 10) implique la coexistence du *sol* bécarre (main gauche) et du *sol* bémol (main droite) dans la même mesure. Si on pousse l'analyse mélodique plus loin, nous constatons que celle-ci mène l'évolution harmonique de cette section : on a déjà vu un fragment de la gamme par tons à l'œuvre dans l'enchaînement des mesures 9-10 ; même si, dans les mesures 10 et 11, nous trouvons un déploiement mélodique de notes qui appartiennent au mode de *mi* sur *mi* bémol, l'analyse structurelle de ces deux mesures et de la suivante (mes. 12) permet de constater qu'elles dessinent une descente fondée sur la gamme par tons (*mi* bémol, *ré* bémol, *si*, *la*, *sol*), laquelle va justifier les harmonies choisies pour figurer à la main gauche [accord parfait de *ré* bémol mineur au moment où le *ré* bémol apparaît à la main droite (mes. 11) et accord de *la* mineur avec 9^e ajoutée au moment où le *la* apparaît à la main droite (mes. 12)]. Par contre, dans la mesure 13, le *fa* dièse de la main droite vient se cadrer dans l'harmonie suggérée par la main gauche depuis la mesure précédente, agissant comme une 6^{te} ajoutée à l'accord de *la* mineur ; la gamme ascendante en octaves de la mesure suivante est un conduit mélodique en *la* mineur avec un élément à la fin.

- Les trois premières mesures de *b2* sont une transposition un demi-ton au dessus des mesures 10-12 de la section précédente. Dans la mesure 18, nous sommes en présence d'un accord de 9^e de dominante avec 6^{te} altérée ajoutée, en *do* bémol, lequel est suivi d'une gamme chromatique ascendante à la main droite (mes. 19).
- *b3* commence sur une harmonie de *sol* mineur avec des répétitions de l'*appoggiatura la* dans les parties aigüe et intermédiaire (mes. 20) ; ces dernières constituent un « groupe pédale » qui se prolonge dans la mesure d'après sur un quinte (*do-sol*) ; ainsi, les mesures 20-21 suggèrent une succession de quintes qui, en fait, ne se réalise pas par la suite. A partir de la mesure 22, nous sommes en présence d'une succession d'accords de 9^e de dominante : dans le premier (mes. 22), la 9^e est mineure, ce qui nous ferait supposer la tonalité de *si* bémol mineur ; cependant, le *ré* bécarre de la partie aigüe suggère le mode majeur, et cet élément d'ambiguïté majeur/mineur rends ce point culminant de la forme d'autant plus intéressant. Dans la mesure 23, on lit un accord de 9^e de dominante majeur

avec 6^{te} ajoutée qui est suivi d'une descente en *sol* bémol majeur (mes. 24) ; celle-ci se terminerait logiquement par un *sol* bémol au début de la mesure suivante, ce qui n'a pas lieu : le *sol* bécarré qui le remplace à la main droite est harmonisée par une 9^e majeure de dominante suivie d'une descente en *la* bémol majeur qui, de façon analogue, aboutit sur un *la* bécarré (mes. 27). Dans les deux dernières mesures de cette section (27-28), l'essence du thème apparaît sur la deuxième transposition de la gamme par tons. Les notes les plus aiguës des accords en blanches pointées que nous trouvons dans les mesures 23, 25, 27 et 29 constituent un tétracorde ascendant d'une gamme par tons (malgré le mouvement général descendant de cette phrase), avec changement de registre à chaque une de ces notes.

- La partie *C* (mes. 29-36) présente le thème en mode de *la* sur *mi* sur une harmonie de *sol* majeur ; le début de la partie intermédiaire (mes. 27) pourrait s'associer à cette tonalité (en en constituant la septième majeure), ce qui correspondrait à la manière dont sont traitées les mesures 20-23 et 25. Cependant, dès la mesure 30, cet élément intermédiaire « divague » en une succession d'accords de 7^e de dominante sans 5^{te}, traitées de façon harmoniquement indépendante de la partie supérieure ; les syncopes seules rattachent cet élément à ce qui précède. Dans les deux dernières mesures de *C* (mes. 35-36), le *sol* grave qui est resté implicite depuis le début de cette partie (mes. 29) est reprécisé ; les secondes majeures mélodiques de la partie supérieure représentent à la fois un développement par élimination de l'élément ascendant (*do-ré-mi*) de la mesure précédente, constituant donc une clôture de la partie *C*, et aussi l'annonce de la réexposition du thème, transposé un demi-ton en dessous par rapport au début de la pièce. Cette double fonction des mesures 35-36 (clôture de *C* et introduction de *A'*) correspond bien à la manière d'écrire de Freitas Branco, qui souvent fait appel à des mesures où sections « pivot ». Pour confirmer cette hypothèse, nous remarquons que, par la double barre et le changement de tempo (d'ailleurs absent dans le manuscrit) qui sépare les mesures 36 et 37, les mesures 35-36 appartiennent à *C* ; par contre, par les proportions des tenues du *sol* grave, la première implicite dans les mesures 29-34 et la deuxième explicite dans les mesures 35-40 (même si cette note est réitérée dans les mesures 35 et 36 de l'édition, elle est liée à ce même endroit du manuscrit), nous pouvons rattacher les deux mesures en question à la section *A'*.

- Dans *A'*, la réexposition du thème (*a'1*) est faite sur la deuxième transposition de la gamme par tons, tandis que la « *coda* » utilise un mode pentatonique sur *si*. Ainsi, nous nous rendons compte que l'ensemble de ce *Prélude*, qui avait commencé sur un *fa* dièse, repose de façon très schématique sur un rapport dominante-tonique, bien qu'il n'y ait aucune armure à la clé dans toute la longueur de la pièce.

Mélodie :

Du point de vue strictement mélodique, nous pouvons remarquer que le thème de cette pièce est construit comme un arc symétrique, ascendant puis descendant. A l'axe de symétrie, nous trouvons le double intervalle de 5^{te} diminuée ascendante puis descendante, qui trouve un écho vers la fin de cette structure, avec un intervalle de 4^{te} augmentée descendante (ces intervalles seront remplacés, lors de la reprise diatonique dans la partie *C*, par des 5^{tes} justes). Dans la première moitié (ascendante) du thème, le compositeur utilise une broderie inférieure ; dans la seconde (descendante), il utilise une broderie supérieure.

Rythme :

L'analyse d'une ébauche non datée de ce prélude dont on conserve des photocopies dans le fonds d'archives NB/MHF¹ révèle que le compositeur a adopté initialement une métrique composée (9/8) jusqu'à la mesure 25 ; à partir de ce moment-là, même si un changement de mesure n'est pas explicite, nous pouvons déduire de l'écriture que Freitas Branco conçut les dernières mesures en 3/4 (remarquons que la présence réitérée d'instances de division binaire des temps de la mesure ternaire composée originale prouve bien qu'un élément d'ambiguïté métrique était à l'origine de ce morceau).

Le changement en question a entraîné une révision du début de la pièce lors duquel le compositeur remplaça le début du thème, initialement conçu comme une noire suivie d'une croche (sur le 3^e temps de la mesure composée) en une syncope avec les mêmes valeurs (sur la seconde moitié du 2^e temps et le 3^e temps de la mesure 3/4). Ainsi, la syncope (présente dès la première version sur des accords répétés d'accompagnement) devint un élément essentiel

¹ BRANCO (Luís de Freitas), [*Prélude n° 7*] (manuscrit autographe photocopié), s. l. n. d. (NB/MHF).

de la construction rythmique de la pièce. Par ailleurs, l'alternance entre des groupes de croches et des triolets préserve l'ambivalence métrique qui était à l'origine de ce prélude. Nous signalerons également les hémioles présentes dans la deuxième section de *A'*, comparable à une *Coda*.

14.8 *Prélude n° 8*

Forme :

La forme de ce *Prélude* est tripartite (*A B A*), avec une *Coda*.

La partie *A* (mes. 1-31) correspond à un premier volet de la pièce, qui comporte l'indication initiale « Très animé »¹ ; elle comprend cinq sections, toutes fondées sur le même matériel thématique (un dessin en tierces parallèles qui commence et se termine sur les mêmes notes et qui comprend un triolet caractéristique). Les transpositions successives de cet élément thématique, comme nous le verrons par la suite, dessinent un arc asymétrique : la première transposition apparaît une 7^e mineure en dessous de la présentation originale ; la deuxième transposition revient au registre de cette dernière, un demi-ton en dessous ; à partir de ce moment-là, une série de six transpositions par tierces mineures ascendantes mène au climax de la partie *A* ; deux transpositions par demi-tons descendants suivies d'une saut une 13^e en dessous (6^{te} mineure plus 8^{ve}) équilibrent le mouvement vers l'aigu que nous avons constaté avant.

- *a1* (mes. 1-6) fait précéder l'élément thématique mentionné ci-dessus de deux mesures introductives, où s'établit un ostinato en sextolets de doubles-croches qui ne se dissipera qu'à la *Coda* ; après la présentation du motif (*f*, à la main gauche (mes. 3-4), la figure de base de l'ostinato sera successivement transposé vers le grave (mes. 5-6).
- *a2* (mes. 7-11) présente une seule mesure d'ostinato, cette fois-ci dans le grave, avant de reprendre l'élément thématique qui apparaît deux fois, successivement transposé mais toujours dans la nuance *p*, à la main droite (sub-sections *a1.1*, mes. 8-9, et *a1.2*, mes. 10-11).

¹ « Muito animado » [sic], sur la mes. 1 de l'édition Sassetti.

- *a3* (mes. 12-19) peut également se partager en deux sub-sections, *a3.1* (mes. 12-15) et *a3.2* (mes. 16-19) ; dans chacune de ses subdivisions de la forme, trois transpositions successivement plus aigues de l'élément thématique sont juxtaposées et complétées par une gamme ascendante en tierces parallèles, dans un *crescendo* qui mène de *p* à *f*.
- *a4* (mes. 20-28) comprend deux sub-sections de proportions différentes : dans *a4.1* (mes. 20-22), le thème est précédé d'une mesure d'ostinato et apparaît maintenant dans la nuance *f*, avec des accords de 6^{te} et 8^{ve} sur la basse sur ses première et dernière valeurs (au lieu des tierces originales) ; *a4.2* (mes. 23-28) représente une transposition presque littérale de *a4.1* un demi-ton en dessous, suivie de transpositions successives de la figure en doubles-croches sur laquelle se déroule l'ostinato d'accompagnement vers le registre grave du clavier.
- *a5* (mes. 29-31) commence par une mesure où l'ostinato se fait entendre à la main gauche, dans le grave, suivie de deux mesures qui comportent l'élément thématique en *p*, *ritenuto*.

La partie *B* (mes. 32-42) comprend deux sections :

- *b1* (mes. 32-38), qui se situe entre deux doubles barres et correspond à l'indication « moins animé »¹ ; on y décèle trois sub-sections, qui progressent de *f* à *ff* :
 - *b1.1* (mes. 32-34) commence avec une mesure où on n'entend que la nouvelle formule de l'ostinato, dont les intervalles sont agrandis par rapport à ceux de sa présentation originale ; un thème en accords sur quatre noires et une blanche y est exposé.
 - *b1.2* (mes. 35-36), où l'auteur élabore sur le nouvel élément thématique, en subdivisant les temps de la première mesure en deux et trois croches (triolet).
 - *b1.3* (mes. 37-38), fondée sur la juxtaposition de deux transpositions vers l'aigu du matériel présenté dans *b1.2* (élaboration sur l'élément thématique caractéristique de cette section).
- *b2* (mes. 39-42) évolue après une double barre et sous l'indication « I^{er} Mouvement »² qui nous renvoi au tempo caractéristique de la partie *A*. Cette section effectue une vraie transition entre les parties *B* et *A'* car, déjà dans le tempo

¹ « menos animado » [sic], sur la mes. 32 de l'édition Sassetti.

² « I^o Movimento », sur la mes. 39 de l'édition Sassetti.

qui caractérisera la deuxième, l'auteur y présente du matériel thématique (en accords) en rapport avec celui de *b1*, dont par ailleurs la courbe ascendante est ici compensée par un mouvement général vers le grave.

La partie *A'* (mes. 43-59) constitue une « réexposition raccourcie » de *A* ;

- sa première section, *a'1* (mes. 43-46) reprend les contours de *a2*, en *p* et puis *mf*, mais avec une particularité curieuse : l'intervalle qui sépare maintenant les deux présentations du thème est une 7^e mineure ascendante et non pas une 6^{te} majeure comme dans le cas de *a2* ; or, ce nouvel intervalle semble faire allusion à celui, de 7^e mineure descendante, qui sépare les deux présentations du thème dans la section *a1*.
- *a'2* (mes. 47-50) présente les mêmes contours de *a3.1*, transposés, en *crescendo*.
- *a'3* (mes. 51-59) commence par faire entendre l'ostinato seul pendant une mesure ; après, l'élément thématique principal est repris (*f*) dans le ton de *a2.1* (quoique l'ostinato fasse entendre une harmonie différente de celle qui lui était sous-jacente dans *a2.1*) ; ensuite, une série de transpositions de l'élément constitutif de l'ostinato vers le grave équilibre le mouvement vers l'aigu que dessinent les transpositions successives de l'élément thématique dans les deux sections précédentes. Dans les deux dernières mesures de la section, nous assistons à un agrandissement progressif des valeurs rythmiques, qui est renforcé par l'indication « *ritenuto* » ; le sentiment de raréfaction du discours va de pair avec le *diminuendo* que l'auteur demande (à partir de la mesure 57).

La *Coda* présente deux éléments distincts, séparés par des doubles barres :

- le premier, *c1* (mes. 60-63), correspond à l'indication « *Lento* »¹ et comprend deux éléments ascendants, le premier en intervalles disjoints (issu de la formulation de l'ostinato dans la partie *B*) et le deuxième en tierces parallèles (issu de l'élément thématique principal des parties *A* et *A'*) qui reposent sur un point d'orgue.
- le deuxième, *c2* (mes. 64-65), comprend deux gestes descendants, rapides et précipités, dans la nuance *ff* (sur les valeurs rythmiques caractéristiques de l'ostinato) qui constituent la cadence finale de l'œuvre.

¹ « *Lento* », sur la mes. 60 de l'édition Sassetti.

Carrures et proportions :

Dans cette pièce, l'occurrence de carrures irrégulières (en particulier en multiples de trois) est plus fréquente que dans la majorité des pièces pour piano de Freitas Branco.

Ainsi, le schéma des carrures de la partie *A* peut être analysé comme suit : 6+3+2+4+4+3+6+3. En ce qui concerne la partie *B*, on décèle une carrure irrégulière de sept mesures suivie d'une carrure régulière de quatre mesures. Quant à *A'*, nous pouvons y voir les carrures suivantes : 4+4+6+3. La *Coda* comprend deux carrures régulières, de quatre et de deux mesures.

Au niveau des proportions, étant donné le nombre de mesures de chaque partie de la forme (30 pour la partie *A*, 11 pour la partie *B*, 17 pour *A'* et 6 pour la *Coda*), nous remarquons simplement que la partie *B* correspond approximativement à un tiers de *A* et à la moitié du bloc *A'+Coda*.

Harmonie :

Dans cette pièce, la partie *A* est exclusivement bâtie sur les deux transpositions de la gamme par tons :

- *a1* (mes. 1-6) utilise la transposition II de cette gamme¹.
- dans *a2*, la première sub-section, *a2.1* (mes. 7-9) maintient le même univers harmonique de la section précédente, tandis que *a2.2* (mes. 10-11) fait appel à la transposition I de la gamme par tons.
- dans *a3*, la première sub-section, *a3.1* (mes. 12-15) utilise la transposition II pendant une mesure, la transposition I également pendant une mesure et finalement la transposition II pendant deux mesures ; *a3.2* (mes. 16-19) invertit ce même schéma (transpositions I, II et I à nouveau).
- la sub-section *a4.1* (mes. 20-22) utilise la transposition II, tandis que *a4.2* (mes. 23-28) fait appel à la transposition I.
- *a5* (mes. 29-31) évolue dans la même transposition que la sub-section précédente.

La partie *B* (mes. 32-42) a des connotations tonales beaucoup plus évidentes :

- *b1.1* (mes. 32-34) et *b1.2* (mes. 35-36) évoluent dans le ton de *mi* majeur. Cependant, l'accord de 7^e de dominante de la dominante dans ce ton apparaît sous

¹ Ré bémol, *mi* bémol, *fa*, *sol*, *la*, *si* (voir ci-dessus, le chapitre consacré à *Capriccietto*)

une forme altérée aux mesures 34 et 36 ; la quinte de l'accord, *do* dièse, y souffre une altération descendante qui vise à « dénaturer » cette harmonie si fortement associée au système tonale classique et dont la résolution était pour Freitas Branco source de banalité, comme on l'a déjà remarqué¹. Quant à *b1.3* (mes. 37-38), la première mesure suggère le ton de *sol* majeur, tandis que la deuxième évolue dans les tons de *si* majeur et de *fa* dièse majeur (dominante et dominante de la dominante du ton principal de cette section, *mi* majeur).

- la section *b2* (mes. 39-42) commence par affirmer le ton de *sol* majeur (mes. 39-41), mais repose à la fin (mes. 42) sur une harmonie issue de la transposition II de la gamme par tons, ce qui opère la transition avec la partie *A'* qui s'ensuit.

Comme *A*, la partie *A'* n'utilise que les deux transpositions de la gamme par tons :

- *a'1* (mes. 43-46) commence par la transposition II (mes. 43-44) pour passer ensuite à la transposition I (mes. 45-46).
- *a'2* (mes. 47-50) fait alterner, mesure par mesure, les deux transpositions (II, I, II, I).
- *a'3* (mes. 51- 59) évolue exclusivement sur la transposition II.

La Coda (mes. 60-65) commence par quatre mesures où l'auteur reste sur la transposition II de la gamme par tons. Les deux mesures terminales, par contre, reviennent à l'univers tonale, cette fois-ci avec l'enchaînement de l'accord de 9^e de dominante en *do* dièse mineur et sa résolution en majeur (cadence picarde) avec 6^{te} ajoutée².

Mélodie :

L'élément thématique des parties *A* et *A'*, qui commence et se termine sur la même note, inclut une tierce descendante et un *gruppetto* écrit ; ce dernier ornement est en parenté avec le neume *scandicus subpunctis* que nous avons décelé dans la *Danse II* (voir ci-dessus) et dans le *Prélude* n° 10 (voir ci-dessous). L'ostinato qui est sous-jacent à cet élément thématique comprend deux groupes de trois notes, dont le premier consiste en une broderie

¹ Voir ci-dessus l'analyse de *Rêverie*.

² Signalons que les trois tonalités suggérées au long de cette pièce, soit dans la partie *B* (*mi* majeur et *sol* majeur), soit dans la *Coda* (*do* dièse majeur), sont en rapport de deux tierces mineures ascendante et descendante à partir de la tonalité principale de la partie *B*, *mi* majeur.

inférieure¹ et le deuxième étale un intervalle de 4^{te} augmentée ou 5^{te} diminuée de façon ascendante puis descendante.

Quant à l'élément thématique de la partie *B*, il est fondé sur des notes qui composent soit les accords, soit les gammes des tons suggérés. L'ostinato est ici composé uniquement d'intervalles disjoints, car lui aussi est construit sur les notes qui composent les accords en question.

Rythme :

Au niveau rythmique, on doit signaler la subdivision constante en sextolets de doubles-croches tout au long de la pièce, excepté la *Coda* ; cet ostinato constitue un point commun avec l'aspect rythmique du *Prélude* n° 10, comme nous le verrons ci-dessous.

L'élément thématique des parties *A* et *A'* consiste en une mesure d'activité rythmique suivie dans la plupart des cas par une mesure de stagnation sur une harmonie ; ce procédé sera repris par le compositeur, notamment dans le *Prélude* n° 9 (voir ci-dessous). La tête de cet élément thématique (croche soupir croche soupir) est parfois présentée sur une syncope, notamment dans les sections *a3* et *a'2*.

Dans la partie *B*, nous constatons que les deux occurrences du rythme iambe (brève longue, mes. 34 et 36) sont « compensées » par deux trochées qui figurent peu après (longue brève, mes. 39-40)².

Le ralentissement par augmentation progressive des valeurs des notes qui se trouve à la fin de la partie *A'* et dans la *Coda* de cette pièce est courant chez Freitas Branco, et sera largement employé dans le *Prélude* n° 9 (voir ci-dessous).

14.9 *Prélude* n° 9

Forme :

Ce *Prélude* obéit au schéma général *A B A' B' Coda*.

¹ Élément très largement utilisé dans de nombreuses pièces pour piano de Freitas Branco.

² A ce sujet, voir également le *Prélude* n° 9, analysé ci-dessus.

La partie *A* (mes. 1-25) comprend les sections suivantes :

- *a1* (mes. 1-8) : le matériel thématique (mélodie en quarts parallèles, à quelques exceptions près) y est présenté à la main droite sur un accompagnement en arpèges ascendants et descendants à la main gauche. Elle comprend deux sub-sections : *a1.1* (mes. 1-4) et *a1.2* (mes. 5-8) ; dans la première, la courbe mélodique générale effectue deux mouvements descendants reliés par une petite inflexion ascendante ; la deuxième effectue un parcours plus sinueux entre la première et la dernière quarts de la main droite, à distance d'une seconde augmentée.
- *a2* (mes. 9-12), qui se distingue de la première section par un substrat harmonique différent mais également par un contour mélodique qui est maintenant descendant, puis ascendant.
- *a3* (mes. 13-16) correspond à un nouveau changement harmonique ; cette fois-ci, à la main droite, l'écriture en intervalles parallèles est remplacée par un contrepoint où prédominent les intervalles de 7^e, 6^{te} et 5^{te}, et où la subdivision de la mesure n'est pas la même pour les deux voix (la voix supérieure évolue en $\frac{6}{8}$, tandis que la voix inférieure suggère des mesures à $\frac{3}{4}$) ; le mouvement générale dessiné par la main droite y est exclusivement descendant.
- dans *a4* (mes. 17-20), qui correspond encore à un changement harmonique, la main droite présente d'abord une écriture dérivée du contrepoint de *a3*, puis revient aux quarts parallèles du début de l'œuvre ; le mouvement général correspondant est descendant, puis ascendant.
- *a5* (mes. 21-25) ne fait entendre que les arpèges à la main gauche ; ils y font l'objet d'un dénuement progressif, d'abord par l'omission de certaines notes, puis par une augmentation progressive des valeurs rythmiques employées¹.

La partie *B* (mes. 26-41) correspond à une écriture beaucoup plus statique que celle de la partie précédente, qui est en partie compensée par l'indication « Plus mouvementé »² ; elle peut se découper comme suit :

- *b1* (mes. 26-29), où l'auteur élabore sur l'alternance entre deux accords.

¹ La *Danse II* (voir ci-dessus) reste une référence en ce qui concerne le procédé adopté par l'auteur, notamment dans ce *Prélude*, qui consiste à ralentir le mouvement et à raréfier la texture générale aux moments de transition entre différentes parties de la forme.

² « Mais movimentádo » [*sic*], mes. 26 de l'édition Sasseti.

- *b2* (mes. 30-33) correspond à une transposition presque littérale de *b1* une tierce mineure au dessus, le 2^e accord de la main gauche étant « éclaté » (la note grave apparaît une tierce majeure en dessous de celle de l'accord précédent, et non pas une sixte mineure au dessus comme prévu ; les trois notes que s'y superposent sont transposées une quinte diminuée au dessus (par rapport au trois notes correspondantes dans la section antérieure), ce qui représente maintenant des rapports de 7^e mineure, 2^{de} majeure et 5^{te} parfaite sur la basse, au lieu 5^{te} parfaite, 7^e mineure et 2^{de} mineure dans la section *b1*).
- dans *b3* (mes. 34-41), le mouvement harmonique est suspendu ; l'élément mélodique, fondée sur une broderie supérieure, apparaît en canon dans les trois premières mesures, étant ensuite transposé successivement vers le grave et transformé, notamment par un ralentissement progressif des valeurs rythmiques. Encore une fois, nous sommes en présence d'une transition par « raréfaction » (voir ci-dessus note 35).

La partie *A'* (mes. 42-60) comprend :

- deux mesures introductives (section *i*, mes. 42-43) qui font entendre l'harmonie en arpèges ascendants/descendants sur laquelle l'élément mélodique va faire son entrée.
- *a'1* (mes. 44-51), où les deux sub-section *a'1.1* (mes. 44-47) et *a'1.2* (mes. 48-51) correspondent à *a1.1* et *a1.2*, transposées un ton en dessous (avec une seule altération, sur la première croche de la mesure 44).
- *a'2* (mes. 52-55), où la ligne mélodique de *a4*, dans le ton original, est accompagnée par une harmonie différente.
- *a'3* (mes. 56-60) reproduit exactement *a5*, en y ajoutant un accord plaqué à la main droite au début de la mesure 56.

La partie *B'* (mes. 61-67) comprend :

- *b'1* (mes. 61-62), où l'élément caractéristique de *b1* se trouve réduit à sa cellule initiale, répétée sur deux accords alternés.
- *b'2* (mes. 63-67), comparable à *b3* transposé une tierce mineure au dessus, simplifié et raccourci.

La *Coda* reprend le dessin mélodique de la première mesure de la pièce, qui est répété trois fois en contrepoint avec une ligne pentatonique descendante, puis remonte vers l'aigu avant l'accord final. Tout cela se passe sur une seule harmonie prolongée, et avec un

ralentissement progressif des valeurs rythmiques vers la fin, à l'exemple de ce qui se passait dans les sections terminales des parties *B* et *B'*.

Carrures et proportions :

La partie *A* (25 mes.) est bâtie sur cinq carrures régulières de quatre mesures chacune plus une carrure terminale irrégulière de cinq mesures.

La partie *B* (16 mes.) comprend trois carrures régulières, dont deux de quatre mesures chacune et une de huit mesures.

La partie *A'* (19 mes.) comprend quatre carrures régulières, dont une de deux mesures chacune et trois de quatre mesures, auxquelles s'ajoute une carrure terminale irrégulière de cinq mesures.

B' (7 mes.) inclut une carrure régulière initiale de deux mesures et une carrure terminale irrégulière de cinq mesures.

Quant à la *Coda* (9 mes.), elle se compose d'une carrure régulière de huit mesures à laquelle le compositeur a ajouté une mesure de silence sur laquelle se prolonge la résonance du dernier accord.

Au niveau des proportions, nous constatons que le nombre de mesures que représentent les parties *A* et *B* ensemble (41) dépasse celui de *A'*, *B'* et *Coda* ensemble (35), sachant que *B'* et *Coda* représentent un bloc dont les proportions sont exactement les mêmes que celles de *B* (16 mes.).

Harmonie/Mélodie :

Comme dans certains autres cas, il ne nous semble pas pertinent de dissocier ici les aspects mélodique et harmonique du *Prélude*.

La partie *A* est encadrée par des passages dans le ton de *ré* bémol majeur, que d'ailleurs peut être considéré comme le centre tonal de la pièce. Ainsi :

- la section *a1* (exceptée sa dernière mesure, mes. 8) évolue exclusivement dans l'univers de la gamme majeure de *ré* bémol, avec quelques particularités intéressantes : le *sol* étant représenté une seule fois, sur un temps faible et dans la voix intérieure (mes. 6, sur la deuxième croche du deuxième temps), on a l'impression que les intervalles de la main droite sont confinés à une gamme

défective de six notes, structurée en deux séquences semblables d'intervalles sur les premier et cinquième degrés de la gamme majeure (*ré* bémol – *mi* bémol – *fa* et *la* bémol – *si* bémol – *do*) ; d'autre part, la main gauche dessine un arpège non pas sur un accord classé dans le ton de *ré* bémol majeur, mais sur les quatre notes *ré* bémol – *mi* bémol et *la* bémol – *si* bémol, ce qui va de pair avec le procédé adopté à la main droite. Dans un procédé qu'on retrouve dans le *Prélude* n° 6 (voir analyse ci-dessus), l'auteur crée une ambiguïté entre une écriture en contexte tonal et l'univers sonore de la gamme par tons, dont les deux transpositions sont représentées dans le groupe de notes choisies. La dernière mesure de la section *a1* effectue une modulation brusque au ton de la section suivante.

- *a2* (mes. 9-12) est bâtie sur la gamme de *si* majeur, utilisée selon le procédé que nous avons identifié dans la section précédente. En effet, la main droite utilise presque exclusivement les notes *si* – *do* dièse – *ré* dièse et *fa* dièse – *sol* dièse – *la* dièse, soit deux séries de deux tons sur le premier et le cinquième degrés de la gamme de *si* majeur, qui en même temps représentent des fragments des deux transpositions de la gamme par tons. Comme précédemment, le quatrième degré de la gamme (en l'occurrence, *mi*) n'apparaît qu'une seule fois, sur le premier temps de la mesure 11. A la main gauche, les arpèges sont construits sur un accord non classé semblable à celui de la section *a1*, soit *si* – *do* dièse – *fa* dièse – *sol* dièse, d'abord dans son premier renversement (mes. 9-11), puis à l'état fondamental (mes. 12).
- *a3* (mes. 13-16) évolue dans le même univers harmonique que la section précédente pendant trois mesures ; après (mes. 16), on revient à la configuration du premier renversement de l'accord *si* – *do* dièse – *fa* dièse – *sol* dièse qui caractérise le début de *b2*, mais le compositeur remplace le *fa* dièse par le *mi* bécarré de la gamme majeure de *si* qui fut évité pendant un moment ; l'accord ainsi obtenu (avec un *ré* dièse en plus à la main droite) ressemble à une 9^e de dominante en *fa* dièse, avec la tierce altérée. Ce procédé rend moins « banale » l'enchaînement dominante – tonique en *fa* dièse mineur (mes. 16-17) que le compositeur, malgré son antipathie pour le rapport le plus éminemment représentatif du système tonal, ne peut empêcher complètement.
- *a4* (mes. 17-20) déploie le mode de *ré* sur *fa* dièse sur un accord de 7^e mineure dans le même ton (mes. 17-19), avant de revenir à la présentation première de l'accord non classé *ré* bémol – *mi* bémol – *la* bémol – *si* bémol du début de la

pièce, sur lequel la main droite fait entendre le septième et le troisième degrés de la gamme de *ré* bémol majeur (*do* – *fa*) qui complètent les deux séquences de deux tons caractéristiques de *a1* (*ré* bémol – *mi* bémol – *fa* et *la* bémol – *si* bémol – *do*).

La partie *B* commence par superposer la gamme mineure sans sensible de *sol* (le 7^e degré est tout simplement omis) à des accords alternés de 9^e de dominante en *fa* et de 7^e de dominante en *ré* bémol, qui sont ici employés en vertu de leur « couleur harmonique » et non pas de leur fonction tonale (*b1*, mes. 26-29) ; ensuite, la gamme mineure sans sensible de *si* bémol (le 7^e degré est encore omis) est déployée sur des accords alternés de 9^e de dominante en *mi* bémol et en *fa* bémol, ce dernier sans la tierce et avec une quarte augmentée ajoutée (*b2*, mes. 30-33) ; *b3* (mes. 34-41) débute sur une harmonie de 9^e de dominante en *si* majeur, se terminant par une cadence parfaite dans cette tonalité, qui revient au début de la partie suivante.

Dans *A'* :

- les sections *i* et *a'1* (mes. 42-51) évoluent presque entièrement dans le ton de *si* majeur ; comme dans *a1*, l'auteur met en évidence deux groupes de trois notes à la main droite (*si* – *do* dièse – *ré* dièse et *mi* – *fa* dièse – *sol* dièse), dont la main gauche ne retient que quatre sons (*si* – *do* et *mi* – *fa* dièse). Comme précédemment, le 4^e degré de la gamme majeure en question n'apparaît que très peu (mes. 49 et 51, à la main droite), ce qui rapproche l'auditeur de l'univers sonore de la gamme par tons, dont les deux transpositions sont représentées. La dernière mesure de *a'1* opère la transition harmonique avec la sections suivante. En effet, avec le *mi* bécarré qui fut évité jusqu'alors et une 7^e de dominante en *mi* à la base des arpèges de la main gauche, nous sommes maintenant dans le ton de *mi* majeur.
- c'est bien dans ce ton qui se déroulent les trois premières mesures de *a'2* (mes. 52-54), où aux arpèges mentionnés ci-dessus viennent s'ajouter les notes de la gamme de *mi* majeur à la main droite. La résolution attendue de l'accord de 7^e de dominante avec 4^{te} ajoutée qui caractérise cette section est évitée à la mesure 55, où le compositeur module abruptement au ton principal de *ré* bémol majeur sur lequel se déroulera la section *a'3* (mes. 56-60).

Dans la partie *B'*, nous pouvons dire que la main droite fait appel à certaines des notes qui composent la gamme de *mi* mineur sans sensible :

- dans *b'1* (mes. 61-63), la main gauche fait alterner l'accord de 9^e de dominante en *ré* majeur avec l'accord de 7^e de sensible (avec 9^e majeure ajoutée) en *si* bémol

majeur, harmonies qui (comme dans la partie *B*) sont utilisées pour leur « couleur harmonique » et non pas dans une logique tonalement fonctionnelle.

- dans les trois premières mesures de *b*'2 (mes. 64-66), la main gauche reprend l'univers de la gamme de *mi* mineur sans sensible, mis à part le *fa* bécarré de la mesure 64 qui correspond en toute probabilité à une faute ; après une cadence parfaite (mes. 66-67) dans ce ton, la mesure suivante suggère le ton de *ré* majeur, mais la résolution attendue à la mesure d'après est évitée avec une modulation abrupte au ton principal de *ré* bémol majeur.

La *Coda* (mes. 68-76), qui se déroule exclusivement en *ré* bémol majeur, omet entièrement le 4^e degré de la gamme (*sol*), revenant ainsi à l'ambiguïté entre l'univers tonale et celui de la gamme par tons caractéristique des parties *A* et *A'* de cette pièce ; l'accord final, de *ré* bémol majeur avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées, synthétise ce même procédé.

Rythme :

Du point de vue rythmique, nous constatons quelques éléments intéressants :

1) les parties *A* et *A'* se composent majoritairement de carrures régulières de quatre mesures chacune ; ces carrures comprennent invariablement trois mesures d'activité rythmique à la main droite, suivies d'une mesure d'arrêt sur une harmonie¹ (notons que les arpèges en double croches à la main gauche constituent un mouvement perpétuel qui perd de l'élan dans les dernières sections des parties *A* et *A'*, étant absent des parties *B*, *B'* et *Coda*).

2) dans la section *a3* (mes. 13-16), comme nous l'avons vu, la subdivision de la mesure n'est pas la même pour les deux voix (binaire vs ternaire), ce qui crée un intéressant effet d'hémiole.

3) l'utilisation de cellules rythmiques de type trochée (longue – brève) et iambe (brève – longue) tend à s'équilibrer, notamment dans les mesures 10, 17-18 et 52-53, où ses deux rythmes se suivent, mais aussi dans le premier temps de la mesure 15, où ils se superposent².

4) dans toutes les transitions entre parties de la forme, aussi bien que dans la *Coda*, l'auteur utilise différents procédés de ralentissement par augmentation progressive des valeurs rythmiques.

¹ Voir ci-dessus le chapitre consacré au *Prélude* n° 8, où le même procédé est appliqué.

² Voir ci-dessus le chapitre consacré au *Prélude* n° 8, où le même principe est mis en oeuvre.

14.10 *Prélude n° 10*

Forme :

Nous pouvons schématiser la forme de ce *Prélude* de la façon suivante : *A B C A'* *Coda*, où *A* et *B* représentent des « expositions » de matériel caractéristique, *C* une élaboration sur certains des éléments entendus précédemment, ainsi qu'une reprise transposée de certains autres¹, et *A'* une récapitulation raccourcie et altérée de *A*.

La partie *A* (mes. 1-18), unifiée par un mouvement perpétuel en doubles-croches à la main droite, peut se partager en trois sections de base :

- *a1* (mes. 1-4), qui se partage en deux sub-sections, *a1.1* (mes. 1-2) et *a1.2* (mes. 3-4), toutes deux caractérisées par un dessin à la main droite qui comprend un neume du type *scandicus subpunctis*² répété deux fois et suivi d'une gamme ascendante puis descendante ; ceci est accompagné par deux accords avec anacrouse grave à la main gauche (le premier sur le troisième temps de la première mesure et le deuxième sur le premier temps de la deuxième mesure).
- *a2* (mes. 5-8), également en deux sub-sections, *a2.1* (mes. 5-6) et *a2.2* (mes. 7-8) ; les contours du dessin de la main droite dans chacune de ces sub-sections est le même que celui qui caractérisait les deux sub-sections de *a1* ; l'accord qui apparaît sur le deuxième temps des mesures 6 et 8 à la main gauche est maintenant précédé d'une figure de quatre croches.
- *a3* (mes. 9-18) comprend cinq sub-sections : *a3.1* (mes. 9-10), *a3.2* (mes. 11-12), *a3.3* (mes. 13-14), *a3.4* (mes. 15-16) et *a3.5* (mes. 17-18). Ainsi :
 - *a3.1* présente dans chacune de ses mesures à la main droite le neume *scandicus subpunctis* répété une seule fois, suivi d'une progression ascendante ; la main gauche accompagne avec une figure de quatre croches (ou un soupir et trois croches) suivie de deux accords.
 - *a3.2* présente un nouveau dessin descendant à la main droite (fondé sur le principe de la broderie supérieure) qui est compensé par un mouvement ascendant dont les contours s'inspirent de ceux de *a3.1* (ici le « neume »

¹ Cette partie assume le rôle ambigu d'un développement mitigé avec quelques éléments de « réexposition », ce qui d'ailleurs est le cas dans d'autres pièces pour piano du même auteur.

² Voir ci-dessus l'analyse de *Danse II*.

est ascendant/descendant et non pas le contraire), et ceci sur une progression ascendante en croches à la main gauche.

- *a3.3* présente une figure mélodique correspondante à l'inversion du « neume » initial de la pièce ou, si l'on veut, à la juxtaposition des neumes *climacus* et *scandicus* ; après une descente sur un temps et demi, la ligne remonte (également sur un temps et demi) pour revenir à la note initiale de cette sub-section ; à la main gauche, des groupes de croches ponctuées par des accords complètent ce cadre.
- *a3.4* représente, à la main droite, une transposition de la sub-section précédente ; à la main gauche, le même dessin est repris, avec quelques altérations d'intervalles.
- *a3.5* reprend et transpose le dessin de *a3.2*.

La partie *B* (mes. 19- 41) comprend deux sections, *b1* (mes. 19-27) et *b2* (mes. 28-41).

- le matériel de base de *b1* est présenté dans sa première sub-section, *b1.1* (mes. 19-20) ; il consiste en un ostinato en doubles croches fondé sur un accord de *do* dièse mineur avec 6^{te} ajoutée à la main gauche sur lequel des accords (5^{te} et 8^{ve} sur la note de base) en croches *staccatto* dessinent des contours ascendants/descendants à la main droite ; *b1.2* (mes. 21-22) reproduit la sub-section précédente avec quelques altérations mineures en ce qui concerne la « note ajoutée » dans l'ostinato de la main gauche et l'ambitus de la phrase en accords *staccatto* de la main droite.
 - dans *b2.1* (mes. 23-24), l'ostinato de la main gauche est fondé sur l'accord de *ré* majeur avec 6^{te} ajoutée ; la première mesure de cette sub-section, comme d'ailleurs celle de la suivante, est écrite en $\frac{3}{4}$ et non pas en $\frac{4}{4}$ comme tout le restant de la pièce.
 - dans *b2.2* (mes. 25-27), l'ostinato de la main gauche est fondé sur l'accord de *si* mineur avec 7^e ajoutée ; cette sub-section se termine par une mesure de transition qui conduit à la section *b2*.
- *b3* est entièrement fondée sur un chant en sixtes et septièmes parallèles à la main gauche, sur lequel la main droite maintient un ostinato en doubles croches, cette fois-ci entièrement fondé sur une figure de quatre notes qui comporte une tierce et une seconde ascendantes puis descendantes ; quatre sub-sections sont apparentes :
 - *b3.1* (mes. 28-33), qui commence par une mesure introductive où l'on n'entend que l'ostinato, dont fait partie une broderie supérieure ; cette

mesure est suivie de deux autres où le chant se construit sur des syncopes (noire, blanche, noire), une mesure où il évolue sur quatre noires, et deux autres mesures sur des syncopes.

- *b3.2* (mes. 34-36) et *b3.3* (mes. 37-39), où le chant évolue sur deux mesures en syncopes et une mesure en noires.
- *b3.t* (mes. 40), mesure terminale et de transition qui mène à la prochaine partie de la forme, *C* ; après un accord *ff* sur la première double-croche de la mesure, l'auteur dessine un contour ascendant/descendant en doubles-croches.

Dans la partie *C* (mes. 41-67), nous pouvons identifier des reprises de matériel précédemment présenté, avec un degré variable d'altérations à caractère de développement. En fait, il est curieux de remarquer que toutes les sub-sections de *a3* y reviennent, de façon presque inchangée (à part des transpositions) : un premier bloc de mesures (41-46) récapitule *a3.3*, *a3.4* et *a3.5*, transposées une tierce majeure au dessus ; la dernière mesure de *a3.5* est la seule qui soit altérée par rapport à son contour premier, avec un arrêt dans le mouvement ascendant de la main gauche et une continuation du mouvement descendant de la main droite, par rapport à la stagnation vérifiée auparavant. Un deuxième bloc de mesures (47-57) élabore beaucoup plus librement sur le matériel présenté en *b1* et *b2*. Après (mes. 58-61), les deux sub-sections de *a3* qui n'ont pas été reprises plus haut font l'objet d'une transposition à la tierce majeure supérieure, ainsi que d'une altération mineure de leur contour à la fin de la mesure 61. Entre les mesures 62 et 66, le matériel de *b3.1* est transposé à la tierce majeure inférieure, cette fois-ci sans mesure introductive et avec des arpèges sur des accords de 5^{te} et 10^e sur la basse à la place des sixtes et septièmes qui sont à la base du chant correspondant dans les mesures 29 à 33. La sub-section *b3.t* est également réitérée (mes. 67), en transposition (une 16^e en dessous) ; elle garde sa fonction initiale, effectuant ici la transition entre les parties *C* et *A'*.

A' (mes. 68-77) se comporte comme une « réexposition raccourcie » ; comme souvent chez Freitas Branco, seulement une partie du matériel précédemment présenté est reprise (en l'occurrence, les sections *a1* et *a2*, ainsi que la sub-section *a3.1*), dans le ton initial. La dernière mesure de cette section est transposée une octave au dessus par rapport à sa première présentation et présente une légère altération qui nous mène à la formule cadentielle sur laquelle l'œuvre s'achève.

La *Coda* consiste en une formule de quatre mesures qui va du registre aigu du clavier, en *ff*, au grave, en *p*, pour revenir ensuite à l'aigu en *f* avant de se terminer par deux accords, *f* et *ff*.

Carrures et proportions :

La partie *A'* (18 mes.) comprend trois carrures régulières, dont deux de quatre mesures chacune et une de deux mesures, auxquelles s'ajoute une carrure terminale irrégulière de six mesures (2+2+2).

B (22 mes.) inclut une carrure régulière initiale de quatre mesures et une carrure irrégulière de cinq mesures (mes. 23-27) ; cependant, si nous considérons que dans cette dernière il y a deux mesures de $\frac{3}{4}$, l'ensemble correspond à une carrure régulière de quatre mesures à $\frac{4}{4}$; après, nous sommes en présence de trois carrures irrégulières, la première de six mesures et les deux autres de trois mesures chacune. Pour terminer, une carrure terminale irrégulière qui correspond à une seule mesure.

La partie *C* (27 mes.) comprend quatre carrures régulières, la première et la troisième de quatre mesures chacune, la deuxième et la quatrième de deux mesures chacune ; ensuite, deux carrures régulières de deux mesures chacune sont séparées par une carrure irrégulière d'une seule mesure ; encore deux carrures régulières de deux mesures précèdent deux carrures irrégulières, la première de cinq et la deuxième d'une seule mesure.

La partie *A'* (11 mes.) comprend trois carrures régulières, dont deux de quatre mesures et une de deux mesures.

La *Coda* (5 mes.) correspond à une carrure de cinq mesures.

Au niveau des proportions, nous pouvons dire que les parties *A*, d'un côté, et *A'* plus la *Coda*, de l'autre, sont à peu près équivalentes (18 mesures contre 16) ; les dimensions respectives de *B* et *C* sont aussi comparables (22 et 27 mesures). Nous pouvons également constater que les deux blocs que constituent *A* et *B*, d'une part, *C*, *A'* et *Coda*, de l'autre, sont presque équivalentes (40 et 43 mesures, respectivement).

Harmonie :

La partie *A* peut être analysée, du point de vue harmonique, de la façon suivante :

- les sections *a1* et *a2* (mes. 1-8) sont entièrement bâties sur une alternance, mesure par mesure, des deux transpositions de la gamme par tons.
- dans la section *a3*, des éléments de diversité sont apportés par le choix du mode de *la* sur *la* (section *a3.1*, mes. 9-10) et d'un mode pentatonique (*ré, mi, sol, la, si*, section *a3.2*, mes. 11-12). La sub-section *a3.3* (mes. 13-14) fait alterner, dans la même mesure, le mode pentatonique (à la main droite) avec le mode de *la* sur *la* (à la main gauche, compatible avec le mode pentatonique choisi) et la gamme par tons ; la sub-section *a3.4* (mes. 15-16) opère une transposition de la précédente un ton au dessus, tandis que, dans *a3.5* (mes. 17-18), le matériel est fondé sur le mode pentatonique *mi, fa dièse, sol dièse, si, do dièse*.

Quant à la partie *B*, nous pouvons dire que :

- dans *b1.1* (mes. 19-20), la main droite évolue sur le mode pentatonique présenté juste avant, *mi, fa dièse, sol dièse, si, do dièse*, tandis que l'ostinato de la main gauche déploie l'accord de *do dièse mineur* avec 6^{te} ajoutée.
- dans *b1.2* (mes. 21-22), l'ensemble des deux mains est construit sur le mode pentatonique *si, do dièse, ré dièse, fa dièse, sol dièse*.
- dans *b2.1* (mes. 23-24), la main droite utilise l'ensemble des notes de la gamme de *la* majeur ; à la main gauche, l'ostinato est fondé sur l'accord de *ré* majeur avec 6^{te} ajoutée (dominante de *la*).
- dans *b2.2* (mes. 25-26), la main droite évolue sur le mode pentatonique présenté juste avant, *mi, fa dièse, sol dièse, si, do dièse* (comme dans *b1.1*) ; l'ensemble des deux mains suggère la gamme de *la* majeur.
- la section *b3* a des connotations tonales plus claires :
 - *b3.1* (mes. 27-33) est bâtie sur les notes de la gamme de *la* majeur.
 - *b3.2* (mes. 34-36) et *b3.3* (mes. 37-39) sont bâties sur les notes de la gamme de *ré* majeur.
 - *b3.t* (mes. 40) affirme le *ré* comme tonique, en le traitant dans le contexte de la transposition I¹ de la gamme par tons.

Dans la partie *C*, nous sommes en présence des éléments harmoniques suivants :

¹ *Do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse* (voir ci-dessus, chapitre consacré au *Capriccietto*).

- les deux premières mesures (41-42), fondées sur la sub-section *a3.3* (mes. 13-14) font alterner le mode pentatonique *si, do dièse, ré dièse, fa dièse, sol dièse* et la transposition I de la gamme par tons ; les deux mesures suivantes (43-44) opèrent une transposition de la précédente un ton au dessus, tandis que, dans les mesures 45 et 46 (issues de *a3.5*, mes. 17-18), le matériel est fondé sur le mode pentatonique *sol dièse, la dièse, si dièse, ré dièse, mi dièse*.
- la mesure 47, sur *sol dièse, la dièse, si dièse*, maintient l'univers sonore des mesures précédentes ; les mesures 48 à 50 sont fondées sur la transposition II de la gamme par tons, tandis que les deux mesures suivantes sont bâties sur la transposition I de la même gamme (le *fa* qui intègre la 5^{te} grave de la main gauche à la mesure 51 est étranger à ce mode). Les mesures 53 et 54 reviennent à la transposition II de la gamme par tons, mais encore une fois, le *mi* qui intègre la 5^{te} grave de la main gauche à la mesure 53 est étranger à ce mode. Le même phénomène se produit dans les deux mesures suivantes : sur 55, le *sol* n'appartient pas à la transposition I qui est déployée, et sur 56, le *do* est étranger à la transposition II dont il est question (le compositeur semble concevoir ses quintes sur la basse comme de simples résonances de la note fondamentale).
- dans les mesures 58 et 59, fondées sur le matériel caractéristique de *a3.1* (mes. 9-10), nous sommes tout d'abord en présence du mode pentatonique *mi, fa dièse, sol dièse, si, do dièse* ; le *la* bécarre sur le premier temps de la mesure 59 suggère les gammes de *mi* majeur ou *do dièse* mineur sans sensible (ce dernier ton est renforcé par l'arpège sur l'accord de *do dièse* mineur qui apparaît à la fin de la mesure en question). La mesure 60 et le premier temps de la suivante sont bâtis sur le mode pentatonique *si, do dièse, ré dièse, fa dièse, sol dièse*, mais ensuite c'est la transposition I de la gamme par tons qui l'emporte.
- les mesures 62 à 66, fondées sur le matériel thématique de *b3.1* (mes. 28-33) semblent suggérer le mode de *ré* sur *do* ; la transition qui mène à la partie *A'* (mes. 67) déploie la transposition I de la gamme par tons.

Le schéma harmonique de la partie *A'* (mes. 68-77) est identique à celui des dix premières mesures de *A* sauf que, à la fin de la mesure 77, le mode de *la* sur *la* donne lieu à la transposition I de la gamme par tons.

La *Coda* finale reprend ce même mode pendant deux mesures (78-79), en omettant le 4^e degré de l'échelle (effet pentatonique) ; les deux mesures suivantes font appel au mode

pentatonique *do, ré, mi, sol, la* ; le dernier enchaînement d'accords fait entendre un agrégat résultant de la transposition I de la gamme par tons et l'accord de *do* majeur.

Méodie :

L'aspect mélodique est ici pratiquement indissociable de l'harmonie, raison pour laquelle on considère que beaucoup on a déjà été dit ci-dessus. Cependant, on aimerait bien signaler l'importance des mouvements mélodiques circulaires qui sont à la base de cette pièce (comme d'ailleurs c'est le cas dans d'autres compositions pour piano analysées dans cette étude), ici du type des neumes *scandicus subpunctis* et *climacus scandicus*. L'usage de broderies comme matériel thématique est également à retenir : à part de nombreuses instances tout au long de la ligne en doubles-croches, il faut en signaler l'occurrence dans les accords de la mesure 24, mais surtout comme élément-clé du chant en syncopes présenté dans la section *b3* et repris à la fin de la partie *C*.

Rythme :

Au niveau rythmique, nous constaterons que la subdivision en doubles-croches est constante tout au long de la pièce¹.

D'intéressants déplacements métriques de cellules semblables figurent dans la section *a1* et les sub-sections *a3.3* et *a3.4*, notamment en ce qui concerne les accords placés à la main gauche. Ces éléments sont repris dans la partie *A'*, en ce qui concerne la section *a1*, et dans la partie *C*, pour ce qui est des sub-sections mentionnées.

Signalons également les syncopes (noire, blanche, noire) qui caractérisent la section *b3* et qui reviennent à la fin de la partie *C*.

¹ Voir ci-dessus le chapitre consacré au *Prélude* n° 8, où le même procédé est appliqué.

15. *Sonatine*

15.1 Premier mouvement (*Allegro moderato*)

Forme :

La forme de ce premier mouvement est tripartite : $A B A'$, chacune de ses parties comprenant simplement un antécédent et un conséquent¹.

Ainsi, A (mes. 1-8) peut se partager en deux périodes : a (antécédent, mes. 1-4) et c (conséquent, mes. 5-8).

Il en est de même pour la partie B (mes. 9-16), où on décèle les périodes ab (antécédent, mes. 9-12) et cb (conséquent, mes. 13-16), et pour la partie A' (mes. 17-24), qui se compose de a' (antécédent, mes. 17-20) et c' (conséquent, mes. 21-24) ; a' représente d'ailleurs une reprise exacte de a .

Carrures et proportions :

Ce mouvement ne comprend que des carrures régulières de quatre mesures.

Les trois parties sont absolument équivalentes, comptant huit mesures chacune.

Harmonie :

L'aspect harmonique dans ce mouvement (et dans la *Sonatina*, en général) est difficilement saisissable, car il résulte pour la plupart de la conduite des voix dans les deux mains ; même si dans les parties A et A' on a l'impression d'être devant une mélodie accompagnée, ceci ne veut pas dire que l'accompagnement respecte ou suit les harmonies suggérées par la mélodie, surtout si nous considérons que souvent elle prend une tournure modale et que, comme on le sait, celle-ci se prête plus à une logique linéaire que verticale. Il faut ajouter que l'accompagnement est, dans les deux parties extérieures de la forme, composé

¹ Les caractéristiques harmoniques des phrases classiques du type antécédent-conséquent ne s'appliquent pas exactement ici, comme on le verra par la suite; cependant, le caractère général en est préservé.

de deux voix qui évoluent pour la plupart du temps en mouvement parallèle, procédé qui dicte des altérations qui ne sont pas forcément analysables dans le contexte tonal et qui ne sont pas non plus toujours en accord avec la ligne mélodique. Malgré tout cela, il a des moments de convergence où certaines tonalités sont suggérées, quoique de façon souvent ambiguë sinon distordue (volontairement, peut-être).

Etant donné tout ce qu'on vient d'exposer, nous pouvons signaler le caractère fugitif et incertain de certaines allusions tonales dans ce mouvement, ce qui permet différentes lectures selon l'écoute intérieure de chaque observateur. L'analyse qu'on propose ci-dessous est une parmi d'autres possibilités.

La partie *A* (mes. 1-8) commence par suggérer le ton principal de *do* majeur ; cependant, déjà sur le deuxième temps de la mesure 2, le *si* bémol qui apparaît à la main droite peut indiquer une de deux choses : 1) une inflexion modale mélodique qui n'affecte pas l'harmonie de l'ensemble ; 2) un emprunt au ton de la sous-dominante, *fa* majeur, si l'on analyse les deux derniers accords de cette mesure comme un enchaînement du type V⁶I dans ce ton. La mesure 3 commence sur un accord parfait de *sol* majeur et la présence du *fa* dièse semblent vouloir dire que nous sommes maintenant dans le ton de la dominante ; cependant, et contrairement à ce que nous avons attendu d'un antécédent classique, il ne se terminera pas sur cette tonalité (à la mesure 4) mais plutôt sur une cadence du type V⁶I en *la* majeur ; cette perception tonale est cependant mitigée par une lecture possible de la mélodie en mode de *la* sur *mi*.

Le parcours harmonique sous-jacent au conséquent *c* (mes. 5-8) est plus difficile à définir en raison du mouvement de quarts parallèles à la main gauche et de l'évolution de la main droite sur la transposition I de la gamme par tons ; après un accord de *do* majeur sur le premier temps de la mesure 5, les altérations déployées suggèrent le ton de *do* bémol majeur ; dans la mesure suivante, l'ambiguïté qui résulte de la coexistence d'altérations très diverses rend difficile une quelconque tentative d'analyse harmonique, sinon que nous avons l'impression de passer graduellement de l'univers sonore de *do* bémol majeur à celui de *si* majeur. Effectivement, la mesure 7 commence sur un accord de tonique dans ce ton et déploie toutes ses altérations caractéristiques ; la mesure 8, peut s'analyser en *si* mineur, se terminant sur un accord de la dominante majeure de ce ton.

En ce qui concerne la partie *B* (mes. 9-16), et notamment son antécédent (*ab*, mes. 9-12), le ton de *sol* majeur est fortement suggéré et par l'insistance mélodique sur la tierce et la quinte de l'accord de tonique (*ré* – *si*), et par la présence du *fa* dièse ; une même cellule

thématique est répétée deux fois, avec des changements au niveau de la blanche qui se situe à la basse sur le troisième temps de chaque mesure, qui dessine une progression chromatique descendante. L'accord de « sixte italienne » qui se trouve sur le dernier temps de la mesure 11 (le *mi* du temps précédent étant une appoggiature du *fa* dièse) résout naturellement sur un deuxième renversement de l'accord de *do* majeur (quarte et sixte cadentielle), suggérant de façon fugace le ton principal de ce mouvement ; cependant, l'accord suivant étant un premier renversement de la dominante de *sol* majeur (le *mi* qui apparaît à la basse sur le dernier temps de la mesure 12 est une note de passage vers l'accord suivant), on perçoit l'accord de quarte et sixte qui le précède comme une sous-dominante dans le même ton.

Le conséquent *cb* (mes. 13-16) résulte de la superposition de deux séries de quintes parallèles, celles de la main droite étant fondées sur la transposition II de la gamme par tons et celles de la main gauche sur la transposition I de la même gamme. Les deux derniers accords suggèrent la dominante de *do* majeur, malgré l'absence de la sensible, soit la tierce de l'accord.

Le déroulement harmonique de l'antécédent de *A'* (mes. 17-20) est exactement équivalent à celui de l'antécédent de *A* (mes. 1-4) ; le conséquent, *c'* (mes. 21-24) comprend trois « zones » harmoniques, déterminées par la progression convergente de trois séries de tierces majeures parallèles à la main gauche et de trois lignes descendantes par degrés conjoints à la main droite ; les tons de *mi* majeur et *ré* majeur sont ainsi suggérés avant que le compositeur n'arrive au ton principal, *do* majeur. Une inflexion mélodique sur les deux premiers temps de la dernière mesure (*si* bémol – *la* bémol) constitue un emprunt double au mode mineur sans sensible.

Mélodie :

L'antécédent *a* (mes. 1-4) est bâti sur un motif qui comprend trois éléments mélodiques caractéristiques : une broderie inférieure (d'un ton), une quarte parfaite ascendante et une descente de quatre notes séparées par des tons entiers qui se termine par un inflexion ascendante (nouvelle broderie inférieure). Ce motif est reproduit avec une altération au niveau de la première broderie, cette fois-ci supérieure, dans les mesures 3 et 4, en commençant un ton au dessus. Quant aux deux voix jouées par la main gauche, elles évoluent presque exclusivement en tierces et en quarts parallèles ; les seules exceptions (mes. 1-2 et 7)

correspondent à des endroits où la voix supérieure maintient une pédale sous laquelle évolue la plus grave.

Le conséquent *c* (mes. 5-8) consiste en une alternance entre des progressions descendantes et ascendantes sur le rythme caractéristique de *a*, se terminant par une figure correspondante à la juxtaposition des neumes *climacus* et *scandicus*¹.

L'antécédent *ab* (mes. 9-12) met en valeur les intervalles de tierce mineure descendante et de seconde majeure ascendante à la main droite, se terminant par une progression ascendante de cinq notes ; la main gauche reproduit les mêmes tierces descendantes, les complétant par des intervalles progressivement plus larges résultants de la descente chromatique que leur est inhérente. Quant au conséquent *cb* (mes. 13-16), tandis que les trois voix graves évoluent parallèlement, dessinant des accords de 5^{te} et 10^e sur la basse, la voix la plus aigüe met en valeur l'intervalle de quarte, cette fois-ci descendante, et les descentes par tons ; il se termine par une progression ascendante de cinq notes comparable à celle sur laquelle s'achève l'antécédent correspondant.

L'antécédent *a'* (mes. 17-20) est rigoureusement équivalent à son correspondant dans la partie *A* (mes. 1-4), tandis que le conséquent *c'* (mes. 21-24) met en valeur les figures descendantes caractéristiques de *c* (mes. 5-8), se terminant également par une figure correspondante à la juxtaposition des neumes *climacus* et *scandicus*. Les deux voix jouées par la main gauche se comportent exactement comme dans la partie *A*, avec une seule instance de pédale (mes. 17-18).

Rythme :

La partie *A* (mes. 1-8) est exclusivement bâtie sur un rythme de deux mesures qui se répète quatre fois et qui consiste en une succession de pieds grecs : dactyle – spondée – procéleusmatique – spondée (les deux longues étant ici liées).

Comme souvent chez Freitas Branco, l'utilisation du rythme anapeste vient équilibrer celle de son contraire, le rythme dactyle ; ainsi, la partie *B* (mes. 10-16) est bâtie sur la succession des pieds suivants : anapeste – spondée, articulés trois fois et suivies de procéleusmatique – spondée (les deux longues étant ici liées), le tout étant répété.

¹ Cette formule mélodique apparaît également dans le *Prélude* n° 10 analysé ci-dessus.

L'antécédent *a'* (mes. 17-20) correspond rythmiquement à *a* (mes. 1-4) ; le conséquent *c* (mes. 21-24) comprend une articulation triple de la succession dactyle – spondée, suivie enfin de procéusmatique – spondée (les deux longues étant ici liées).

15.2 Deuxième mouvement (Andante)

Forme :

Ce mouvement comprend trois courtes parties, *A*, *A'* et *A''*, la première correspondant à la présentation de la mélodie qui constitue le matériel thématique de base, et les deux autres représentant des reprises variées et progressivement plus longues de la phrase initiale.

A comprend les mesures 1 à 4, avec anacrouse ; la mélodie y est présentée à la main gauche, étant accompagnée par une tierce frappée (*la - do*) répétée sur des noires à la main droite.

Dans *A'* (mes. 5-11, avec anacrouse), la mélodie est toujours confiée à la main gauche ; l'accompagnement évolue pendant les quatre premières mesures sur la quarte *si* bémol – *mi* bémol, puis pendant deux mesures sur *si* bécarre – *mi* bécarre et finalement, dans la dernière mesure, sur *fa* – *si* bémol.

Dans *A''* (mes. 12-19, avec anacrouse) la phrase mélodique apparaît à la main droite. L'accompagnement, confié à la main gauche, fait entendre la tierce *la* bémol – *do* répétée pendant presque trois mesures ; à partir de la mesure 14, une descente chromatique de tierces majeurs parallèles commence sur *sol* – *si* pour arriver, quatre mesures plus loin, à l'octave en dessous ; cette descente, et le développement mélodique qu'elle accompagne, mènent à l'accord final de ce mouvement.

Carrures et proportions :

Ce mouvement comprend une carrure de quatre mesures, une de sept et une dernière, de huit mesures.

Au niveau des proportions, il est évident que *A''* représente le double de *A*, d'une part ; d'autre part, elle équivaut à *A'* avec l'ajout de l'accord terminal.

Harmonie :

La tierce *la – do* de l'accompagnement dans *A* (mes. 1-4) peut faire supposer le ton de *la* mineur ou le sixième degré en *do*. La première de ces hypothèses trouve un écho dans la mesure 3, où la mélodie dessine un accord de dominante dans ce ton, par ailleurs sans sensible ; la deuxième possibilité est renforcée par le fait que les deux périodes se terminent sur un *do*, la deuxième étant précédé par une cadence mélodique qui enchaîne les 3^e, 2^e, 5^e et 1^{er} degrés dans ce ton.

Quant à la quarte *si* bémol – *mi* bémol dans les premières quatre mesures de *A'* (mes. 5-8), elle accompagne une ligne mélodique qui fait appel à deux groupes de deux tons successifs, sur le 1^{er} et le 5^e degrés de la gamme de *mi* bémol majeur (*mi* bémol, *fa*, *sol*, *si* bémol, *do*, *ré*) ; ce procédé, qui crée une ambiguïté entre le mode majeur et les deux transpositions de la gamme par tons, est employé ailleurs dans les pièces pour piano de Freitas Branco, notamment dans les *Préludes* n° 6 et 9 (voir analyses ci-dessus). Dans les deux mesures suivantes, construites sur les notes *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *si*, *do* dièse, *ré* dièse, on retrouve le même procédé un demi-ton au dessus. Finalement, dans la mesure 8, nous sommes réduit à un mode pentatonique sur *si* bémol : *si* bémol, *do*, *ré*, *fa*, *sol* qui rejoint l'univers sonore du début de *A'*.

Les quatre premières mesures de *A''* (mes. 12-15) présentent toutes les notes de la gamme de *la* bémol majeur. La progression suivante, fondé sur un mouvement chromatique descendant à la main gauche, n'a pas de connotations tonales évidentes. L'accord final, de *fa* majeur, proportionne un nouveau contexte à la tierce *la – do* caractéristique du début du mouvement.

Mélodie :

Le motif mélodique caractéristique de ce mouvement privilégie les sauts disjoints, notamment les intervalles de quarte et quinte, ainsi que l'énonciation mélodique de quelques accords parfaits ; dans ce contexte, les sauts de septième mineure et de neuvième majeure ascendante retiennent l'attention de l'auditeur.

La partie *A'* représente un développement mélodique de *A* qui garde les contours de la phrase originale en altérant parfois significativement tous ses intervalles, sauf la neuvième

majeure ascendante. D'autre part, elle crée une suspension dans sa redite du thème de *A* avant son dernier intervalle, une quinte parfait descendante, pour revenir au matériel de la mesure d'avant (mes. 7) et le transposer un demi-ton au dessus ; une fois ce « changement d'éclairage » accompli, le compositeur progresse en faisant entendre la quinte descendante attendue (mes. 10), qu'il fait suivre d'une répétition altérée de la formule cadentielle (mes. 11).

Dans *A''*, nous constatons un procédé de développement légèrement différent : ici, dans les mesures 12 à 15, toutes les notes de la mélodie originale sont représentées dans le même ordre, mais quelques unes présentent des altérations différentes ce qui, naturellement, change les intervalles qui les séparent. Du point de vue morphologique, le contour de la formule cadentielle (mes. 14-15) est répété trois fois avant la fin du mouvement.

Rythme :

Du point de vue rythmique, nous signalerons simplement l'insistance que le compositeur place sur les anacrouses et sur la figure noire pointée – croche. Sur les deux premiers temps de la première mesure de chaque présentation du motif mélodique (mes. 1, 5, 12), le rythme dactyle est évident ; deux mesures plus loin (mes. 3, 7, 14, avec une apparition supplémentaire à la mesure 9), c'est le rythme anapeste (que le compositeur associe souvent au précédent) que l'on entend.

15.3 Troisième mouvement : Rondo (Allegretto)

Forme :

La forme de ce rondo est très particulière, dans la mesure où le refrain apparaît à chaque fois substantiellement modifié par rapport à sa première présentation ; d'autre part, des ses six occurrences, les quatre premières se succèdent sans couplets intermédiaires. Une grande coda¹ occupe les vingt-sept dernières mesures.

¹ Ainsi désignée par l'auteur dans un des manuscrits qui se conservent dans le fonds d'archives CSB, où d'ailleurs les trois mouvements publiés sous le titre *Sonatina* sont désignées par « Pièces enfantines n^{os} 1, 2 et 3 ».

La première présentation du refrain, *R0*, occupe les mesures 1 à 8. Des groupes de quatre doubles-croches en mouvement descendant (sauf à la mesure 5, où leur mouvement est ascendant) sont ponctués par des croches, à la main droite. L'accompagnement, en croches *staccato* à la main gauche, fait alterner les notes *do*, *ré*, *mi*, *fa* ou *fa* dièse, en progression ascendante puis descendante, avec la note *sol*, qui fonctionne comme une pédale.

La deuxième présentation du refrain, *R1* (mes. 9-16) fait entendre le début de l'élément thématique caractéristique de la main droite une onzième en dessous. L'accompagnement, toujours à la main gauche, est maintenant confiné à un ostinato faisant alterner les notes *mi* et *si* en clé de *sol*, donc au dessus de la main droite jusqu'à la mesure 13 ; à ce moment-là, la transposition littérale du thème s'arrête, et la main droite change d'octave pour deux fois, croisant ainsi la main gauche.

La troisième présentation du refrain, *R2* (mes. 17-24), fait entendre le début de l'élément thématique dans un mode différent, le développant ensuite par une série continue de doubles-croches qui s'étale pendant presque deux mesures, avec la main droite au dessus de la gauche (dont l'ostinato est maintenant fondé sur les notes *mi* bémol et *si* bémol) ; dans les quatre mesures suivantes (mes. 21-24), la même phrase est présentée sur d'autres notes, avec les mêmes altérations, en clé de *fa* (donc en dessous de l'accompagnement).

La quatrième présentation du refrain, *R3* (mes. 25-32), est fondée sur la progression ascendante qui fut présentée à la mesure 5 ; les deux mains jouent à l'unisson, et une nouvelle figure rythmique apparaît (noire – croche – soupir, les deux valeurs étant expressivement liées, mes. 26 et 30).

Le premier couplet *C1* (mes. 33-35) commence avec la progression ascendante qui prit du relief dans *R3*, maintenant dans le registre aigu du clavier ; la suite consiste simplement en une gamme descendante qui couvre un peu plus de deux octaves.

La cinquième présentation du refrain, *R4* (mes. 36-47) est la plus littérale par rapport à l'originale. En effet, ses quatre premières mesures sont équivalentes à celles qui leur correspondent dans *R0* (mes. 1-4). Les mesures 40 et 41 reproduisent les mesures 5 et 6 ; la figure thématique y présente est ensuite transposée une quinte au dessus (mes. 42-43). Dans les deux mesures suivantes (44-45), c'est la figure des mesures 7 et 8 qui est transposée une quinte au dessus, pour enfin retrouver sa formule initiale dans les mesures 46 et 47 (avec des légères altérations par rapport à l'accompagnement).

Le deuxième couplet (*C2*, mes. 48-62) est beaucoup plus élaboré que le premier. Il utilise comme matériel de base des gammes ascendantes, la figure thématique sur le rythme noire – croche – soupir présentée pour la première fois dans *R3* (mes. 26 et 30) et la cellule

initiale de quatre doubles-croches en mouvement conjoint descendant, ici enchaînées en une progression chromatiquement ascendante dans les deux mains, en canon à la distance d'une croche.

Le dernier refrain, *R5* (mes. 63-74) comprend une composante de développement plus vaste que la reprise de matériel thématique proprement dite ; celle-ci, limitée aux contours mélodiques des deux premières mesures de *R0* sur un accompagnement fondé sur le rythme dactyle, donne lieu à partir de la mesure 65 à un développement qui comprend les éléments suivantes : 1) deux mesures où les progressions descendantes reprises juste avant sont successivement transposées vers le grave par tierces majeures consécutives (et ceci sur un accompagnement qui anticipe, avec une mesure d'avance, les centres tonales de cette progression descendante) ; 2) deux mesures où l'on retrouve une gamme ascendante à la main droite soutenue par une pédale sur *la* bémol ; 3) un point culminant sur la dominante du ton principal, *sol*, sur laquelle la main droite déploie une série descendante d'accords parfaits (premier renversement) que séparent encore une fois des tierces majeures.

La *Coda* (mes. 74-100) consiste presque exclusivement en un long mélisme en doubles-croches sur un accompagnement en croches, inspirés tout les deux du matériel thématique principal de ce mouvement. Dans les mesures 94 à 96, le compositeur revient aux progressions descendantes de quatre doubles-croches, faisant alterner les deux mains ; la mesure 97 présente encore une gamme descendante et, dans les mesures 98 à 100, la cadence finale fait alterner des accords et des octaves graves.

Carrures et proportions :

Les quatre premières présentations du refrain (*R0*, *R1*, *R2*, *R3*) correspondent à autant de carrures régulières de huit mesures ; quant au premier couplet (*C1*), il s'agit d'une carrure irrégulière de trois mesures.

R4 comprend deux carrures régulières, la première de quatre et la deuxième de huit mesures. Quant au second couplet (*C2*), il comprend trois carrures dont la première a quatre mesures, le deuxième cinq et la troisième six mesures.

R5 comprend une carrure de six mesures suivie d'une autre de cinq mesures et demie (qui devient, du point de vue de la durée, une carrure de six mesures si nous considérons que le point d'orgue sur la dernière noire duplique sa valeur).

La *Coda* comprend trois carrures de quatre mesures et une carrure de huit mesures, toutes avec anacrouse, suivies de deux carrures terminales de trois mesures chacune.

Au niveau des proportions, nous constatons une certaine symétrie entre différents blocs de mesures. En effet, l'ensemble des quatre premières présentations du refrain, chacune comptant huit mesures, correspond à trente-deux mesures ; le bloc final, composé de *R5* plus la *Coda* est légèrement plus important, avec trente-huit mesures au total. Entre ces deux extrêmes, deux blocs (le premier composé de *C1* plus *R4* et le deuxième de *C2*) comprennent exactement le même nombre de mesures, en l'occurrence quinze ; pris dans leur ensemble (trente mesures), ils forment un bloc central dont les dimensions sont dans le même ordre de grandeur que celles des blocs extrêmes.

Harmonie/Mélodie :

Comme dans de cas précédentes, il est difficile de dissocier les paramètres harmonique et mélodique dans ce mouvement, raison pour laquelle on les traitera ensemble.

Quoique, encore une fois, les allusions tonales et modales que l'on retrouve ici soient assez vagues, nous pouvons néanmoins constater une volonté de superposition de différents univers sonores, en guise de polytonalité/modalité.

Ainsi, ce mouvement commence par affirmer le ton principal de la *Sonatina*, *do* majeur ; aux mesures 5 et 6, cependant, l'inflexion mélodique de la main droite suggère nettement le mode de *la* sur *la*, tandis que la main gauche semble accompagner une mélodie imaginaire en *sol* majeur, ou serai-ce en *mi* mineur sans sensible ? En tout état de cause, c'est ce dernier mode que la mélodie vient à suggérer dans les mesures 7 et 8.

Dans *R1*, la mélodie commence nettement dans le ton de la dominante du ton principal (*sol* majeur) mais l'accompagnement, confiné aux notes *mi* – *si*, suggère plutôt le relatif mineur de ce ton ou, si l'on préfère, anticipe les modes de *la* sur *mi* et de *ré* sur *mi* que la main droite suggère aux mesures 12 et 13 à 16, respectivement.

Dans *R2*, c'est d'abord le mode de *la* sur *sol* qui apparaît à la main droite (mes. 17-18). La mélodie converge avec l'accompagnement (invariablement sur les notes *mi* bémol – *si* bémol) dans les mesures 19 à 22, où elle déploie le mode de *fa* sur *mi* bémol, pour en diverger à nouveau dans les deux mesures suivantes (mes. 23-24), qui suggèrent mélodiquement le mode de *ré* sur *do*.

Les quatre premières mesures de *R3* (mes. 25-28) suggèrent le mode de *ré* sur *ré*, tandis que les quatre suivantes (mes. 29-32) déploient le mode de *ré* sur *sol*.

Le premier couplet (*C1*, mes. 33-35) revient au ton principal de ce mouvement, *do* majeur, sur lequel commence également le refrain *R4* dont les six premières mesures (mes. 36-41) sont équivalentes aux mesures 1 à 6. Dans les mesures suivantes, la main droite traverse des zones correspondantes au mode de *ré* sur *mi* (mes. 42-43), sur *si* (mes. 44-45) et à nouveau sur *mi* (mes. 46-47), tandis que la main gauche avec un groupe invariable de notes suggère de façon ambiguë soit le mode de *fa* sur *sol*, soit celui de *ré* sur *mi*.

Quant au second couplet (*C2*, mes. 48-62), nous remarquons d'abord le recours répété au mode de *fa* sur plusieurs « toniques » : *ré* bémol (mes. 48-49), *do* (mes. 50-51), *ré* bémol à nouveau (mes. 52-54) et *la* (avec un *ré* bécarre de passage, en tant que chromatisme intérieur, mes. 55-56). Nous pouvons également envisager ces deux dernières mesures comme une alternance rapide de tétracordes ascendants en *la* majeur et en *mi* majeur, procédé qui s'invertit dans les deux mesures suivantes (mes. 57-58) avec une alternance de tétracordes descendants suggérant successivement le mode de *ré* sur *fa*, le ton de *ré* bémol majeur, le mode de *ré* sur *fa* dièse et le ton de *ré* majeur. Les mesures 59 et 60 représentent une progression chromatique ascendante en canon à la distance d'une croche entre les deux mains qui aboutit au ton principal de la pièce, *do* majeur (mes. 61-62).

Les quatre premières mesures de *R5* (mes. 63-66) présentent un procédé intéressant : chacune des mains effectue une progression descendante par tierces majeures sur les mêmes tons, mais elles sont déphasées entre elles. Ainsi, pendant que la main droite suggère le ton de *do* majeur (mes. 63), la main gauche articule un accord de *la* bémol majeur ; quand la main droite suggère le ton de *la* bémol majeur (mes. 64), la main gauche articule un accord de *mi* majeur ; quand la main droite suggère les tons de *mi* majeur et *do* majeur (mes. 65), la main gauche articule des accords de *do* majeur et de *la* bémol majeur, et enfin, quand la main droite suggère les tons de *la* bémol majeur et *mi* majeur (mes. 66), la main gauche articule des accords de *mi* majeur et de *do* majeur. Dans les mesures 67 et 68, la main droite déploie une gamme ascendante de *mi* majeur sur une pédale de *la* bémol à la main gauche ; dans les quatre mesures suivantes (mes. 69-72), la main droite présente une succession descendante d'accords parallèles de sixte, séparés encore une fois par des tierces majeures, sur une pédale de *sol* (dominante du ton principal) à la main gauche.

Naturellement, la *Coda* commence dans le ton de *do* majeur, traversant ensuite des zones qui suggèrent alternativement les tons de *fa* majeur (mes. 77-78, 83-85 et 86-88), *do* majeur (mes. 78-80) et *si* bémol majeur (mes. 80-82 et 85-86), avant de se stabiliser entre les

mesures 88 et 93 en *mi* bémol majeur. L'accord de *la* majeur qu'on entend subitement au début de la mesure 94 sonne à l'oreille comme une dominante en *ré* majeur (dominante de la dominante du ton principal), et les tétracordes descendants qui s'enchaînent jusqu'à la mesure 97 suggèrent successivement les tons de *ré* majeur, *sol* majeur et *do* majeur. Les trois harmonies qui constituent la cadence finale de ce mouvement peuvent être analysées dans ce ton comme suit : III[#] 3 ii⁷ I.

Mélogie :

A niveau de la construction mélodique, signalons encore une fois l'insistance avec laquelle le compositeur se sert des broderies (voir mes. 1, 2 et 3, par exemple, et toutes celles qui en dérivent) et de la juxtaposition des neumes *climacus* et *scandicus* (voir mes. 7-8, 44-45, 46-47) éléments que, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans les oeuvres analysées ci-dessus, reviennent souvent chez Freitas Branco.

Rythme :

Au niveau rythmique, l'alternance entre doubles-croches et croches est généralisée. Dans ce contexte, les seuls éléments de diversité sont le motif de *R3* (mes. 26 et 30, repris dans les mes. 49 et 51), dont la noire semble représenter un arrêt dans le mouvement perpétuel, les accords à contretemps caractéristiques de la pédale de dominante qui précède la *Coda* (mes. 69-71) et les trois noires sur lesquelles se termine le mouvement (mes. 98-100).

16. *Quatre Préludes dédiés à Isabel Manso*

16.1 *Prélude n° 1*

Forme :

Ce court *Prélude* comprend trois éléments formels, qu'on désignera par *A A'* et *A''*.

La partie *A'* comprend une première section *a1* (mes. 1-3, avec anacrouse), qui commence par une figure de sixte mineure ascendante et seconde majeure descendante, suivie d'une gamme ascendante que le compositeur fait terminer par la cellule initiale de la pièce, à la main droite. Après sa première présentation, cette phrase est transposée un ton au dessus ; la cellule initiale est alors réitérée, avec un agrandissement progressif de son intervalle ascendant due à au mouvement chromatiquement descendant de sa note la plus grave. La main gauche présente une ligne chromatiquement descendante en quintes diminuées parallèles, puis en accords de septième et quinte diminuée, également parallèles.

La section *a2* (mes. 4-7, avec anacrouse) part de la cellule initiale de la pièce, ayant atteint son maximum intervalle ascendant, une septième majeure. Une quarte descendante équilibre le geste initial vers l'aigu, et la note *sol* dièse devient le centre autour duquel gravitent deux broderies inférieures, la première d'un ton et la deuxième d'une tierce majeure. La main gauche présente des accords parallèles de septième et quinte diminuée avec quarte ajoutée dont le mouvement dans les mesures 5 à 7 reproduit celui de la ligne mélodique.

La partie *A'* (mes. 8-14, avec anacrouse) consiste en une transposition de *a1* (exceptée sa figure initiale de trois notes) en augmentation, à la main gauche, une dixième majeure plus une octave en dessous ; curieusement, cette transposition n'est pas littérale en ce qui concerne une seule note, le *sol* de la mesure 12¹, qui est bécarre au lieu de dièse. La figure terminale de trois notes est transposée deux fois par secondes majeures ascendantes.

La partie *A''* (mes. 14-19) transpose la première phrase de *a1* une sixte mineure au dessus (soit la première phrase de *A'* trois octaves au dessus), sur une pédale de *ré* dièse ; la figure terminale de trois notes est articulée deux fois sur une harmonie assez complexe, avant l'étalement de l'accord terminal en arpège à la main gauche, suivi d'une mesure qui en prolonge la résonance.

¹ Signalons que cette mesure, qui figure dans le manuscrit appartenant au fonds d'archives CBS (probablement de la main de Stella de Freitas Branco, épouse légitime du compositeur) et dans un manuscrit autographe qui fut publié dans la revue *Ocidente* sous la rubrique « Página musical » (il en existe une copie dont on n'a pas pu déterminer la date dans le fonds d'archives NB/MHF), est absente de l'édition Sasseti qui regroupe les quinze *Préludes* de Luis de Freitas Branco.

Carrures et proportions :

La section *a1* correspond à une carrure de trois mesures, tandis que *a2* correspond à une carrure de quatre mesures. *A'* et *A''* peuvent être considérées comme des carrures de six mesures chacune.

Ainsi, nous sommes en présence de trois blocs de mesures de dimensions pratiquement équivalentes : *A* (7 mes.), *A'* (6 mes.) et *A''* (6 mes.).

Harmonie :

Dans les parties *A* et *A'* il est difficile de parler d'harmonie, étant donné que soit c'est la logique du parallélisme qui régit l'enchaînement des accords, soit la mélodie n'est pas accompagnée.

Dans la partie *A''*, notamment dans les mesures 16 et 17, nous sommes en présence d'un complexe agrégat de notes que nous pouvons analyser dans son ensemble comme une harmonie de 11^e de dominante en *sol* dièse mineur, le *fa* double-dièse étant ici orthographié par enharmonie comme *sol* ; la septième de cet accord (*do* dièse) est évitée dans les accords plaqués de la main gauche peut être parce que c'est sur elle qui se déploie, dans les deux mesures suivantes, l'accord final de la pièce : *do* dièse majeur/mineur avec 4^{te} et 6^{te} ajoutées (mes. 18), la tierce mineure étant exclue de la mesure finale (mes. 19).

Mélodie :

Étant donné le rôle structurel important que ce paramètre assume dans cette pièce, on considère qu'il n'est pas nécessaire d'ajouter à ce qui a été dit sous la rubrique « *Forme* ».

Rythme :

Le contraste rythmique entre la première présentation du matériel thématique (dans *A*) et ses réitérations ultérieures en valeurs augmentées est à remarquer.

Nous signalons également que dans la mesure 3, tandis que la main gauche présente une subdivision ternaire de la mesure à six temps (comme c'est le cas dans les deux mesures précédentes), la main droite suggère une division binaire de la mesure.

A part cela, nous constatons l'utilisation des rythmes dactyle (mes. 1, 2, 9, 12 et 15) et anapeste (mes. 13, 14, 16 et 17), ainsi qu'une syncope (mes. 4) ; comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, ces éléments sont récurrents dans l'œuvre pour piano de Freitas Branco.

16.2 *Prélude n° 2*

Forme :

Nous pouvons résumer l'organisation formelle de ce *Prélude* selon le schéma *A A' A'' Coda*.

La partie *A* (mes. 1-8) présente le matériel thématique, fondé sur un ostinato construit sur une figure de quatre doubles-croches qui comprend un cluster (ton – demi-ton) suivi d'un demi-ton mélodique ascendant à la main gauche, puis la même cellule à la main droite, le tout étant compris dans l'ambitus d'une octave entre la première et la dernière double-croche. Les notes de base de cet ostinato dessinent un motif qui comprend une tierce mineure et une quinte parfaite ascendantes, suivies d'un demi-ton descendant (mes. 1-2) ; ce motif est ensuite transposé deux fois par quintes parfaites ascendantes successives (mes. 3-4 et 5-8), la deuxième transposition comprenant une désinence finale plus longue, qui ajoute deux demi-tons et deux tons descendants à la formule originale.

La partie *A'* (mes. 9-20, *mf crescendo*) commence par transposer les six premières mesures de *A* une dixième mineure au dessus. Sa désinence descendante (mes. 14-18), qui naturellement commence dans un registre nettement plus aigu que la désinence correspondante dans la partie *A*, procède par une succession de tierces majeures qui aboutissent, aux mesures 19 et 20, à une insistance sur la figure de base de l'ostinato, en *ff*, sur la note *fa* ; ceci correspond à un procédé d'intensification du discours et à un développement du matériel du départ.

La partie *A''* (mes. 21-27) présente un ostinato en doubles-croches à la main droite sur quatre notes en mouvement ascendant (*sol* dièse, *la*, *mi*, *fa*) dont la construction intervallaire est symétrique (demi-ton, quinte parfaite, demi-ton). La main gauche présente une série de

trois tierces mineures ascendantes séparées par des quintes diminuées descendantes, l'ensemble des notes dessinant un accord de 7^e diminuée ; ce dessin vient à reposer pendant trois mesures (mes. 24-26) sur un *sol* bémol grave qui descend ensuite chromatiquement (mes. 27) jusqu'au *mi* bécarre sur lequel est fondée la *Coda*. Cette partie représente une raréfaction de la texture, une simplification du discours par rapport aux deux parties précédentes.

La *Coda* commence, comme on vient de le dire, sur un *mi* grave à la main gauche (mes. 28) ; sur cette note, la main droite joue un cluster *ff* (ton – demi-ton) suivi d'un demi-ton mélodique descendant (contrairement à ceux que nous trouvons dans l'ostinato des parties *A* et *A'*). A partir de là, une progression descendante/ascendante sur les notes *mi* et *si* bémol en croches *staccato* commence à la main gauche dans la nuance *p* (mes. 28-29) et continue dans les deux mains (mes. 30-31) jusqu'à l'accord final de la pièce (mes. 32), *pp*, dont la composition constitue encore une réminiscence des cluster des parties *A* et *A'* (en effet, la main gauche comprend un ton, un demi-ton et une quinte parfaite superposés ; la main droite propose un autre agrégat, qui comprend également un ton et un demi-ton superposés, plus un doublement à l'octave en dessous de la note la plus aigüe).

Carrures et proportions :

La partie *A* comprend deux carrures de quatre mesures, tandis que *A'* se compose d'une carrure de quatre mesures suivie d'une autre, de huit mesures. La partie *A''* et la *Coda* comprennent chacune une seule carrure, de sept mesures et de cinq mesures respectivement.

Quant aux proportions, *A* représente les deux tiers de *A'* ; celle-ci est équivalente à l'ensemble de *A''* plus la *Coda* ; d'autre part, la dimension de *A''* est pratiquement équivalente à celle de *A* (sept et huit mesures, respectivement).

Harmonie/Mélodie :

Nous ne pouvons pas ici dissocier ces deux paramètres de l'analyse formelle, étant donnée la conception même de l'œuvre, raison pour laquelle nous nous abstenons de les traiter séparément.

Rythme :

Sous cette rubrique, nous remarquons simplement le contraste entre les vingt-sept premières mesures de l'œuvre, où la subdivision en doubles-croches constitue un mouvement perpétuel sans répit, et les cinq dernières, où se succèdent des valeurs le double plus longues (croches).

16.3 *Prélude n° 3*

Forme :

Dans ce court *Prélude*, les différents paramètres musicaux sont imbriqués à point d'empêcher presque totalement un découpage formel.

Nous pouvons déceler dans les mesures 1 et 2 (plus le premier temps de la mesure 3) une brève introduction, où l'auteur présente une figure en quarts parallèles à la main gauche. Cet élément fonctionnera comme une espèce de *talea/color* à la manière de l'*Ars nova* ; il est répété six fois jusqu'à la mesure 17, son début étant successivement déplacé par rapport aux temps de la mesure (4) étant donné qu'il comprend sept temps.

Dans les mesures 3 à 17, la main gauche poursuit son dessin, tandis que la droite fait entendre une ligne mélodique majoritairement en quarts parallèles (qui inclut cependant quelques tierces et quintes). Ici, la logique mélodique et celle des zones harmoniques affleurées pourraient suggérer des découpages différents, comme nous le verrons par la suite.

La mesure 17 peut être considérée à la fois la fin de la partie précédente et le commencement de la nouvelle. Les mesures 18 à 22 représentent une zone de convergence, où une même logique mélodique et harmonique régit les deux mains.

Finalement, entre les mesures 23 et 29, une espèce de *Coda* opère une synthèse entre plusieurs éléments, notamment mélodiques et harmoniques, caractéristiques des différentes étapes du déroulement de la pièce.

Carrures et proportions :

Etant donnée la superposition des différents paramètres musicaux dans les mesures 3 à 17 et la fonction pivot de cette dernière mesure, qui appartient également à la partie suivante, il paraît difficile de morceler le bloc principal de vingt mesures (3 à 22), et même d'y voir des carrures ; si on y ajoute l'introduction, on se rend compte que le nouveau bloc, de vingt-deux mesures, représente presque exactement le triple de la durée de la *Coda* (sept mesures).

Harmonie :

L'introduction (mes. 1-2) évolue sur un univers pentatonique qui comprend les notes *do, ré, fa, sol, la* ; cet ensemble de notes restera inchangé à la main gauche jusqu'à la mesure 17.

Entre les mesures 3 et 17, nous pouvons déceler à la main droite deux univers harmoniques différentes, dont le premier évolue sur les notes qui composent un accord résultant de la superposition de trois tierces mineures et deux tierces majeures alternées (*ré, fa, la, do, mi, sol*, mes. 1-10) et le deuxième sur les notes qui composent un accord du type d'une 9^e de dominante sur *fa* (*fa, la, do, mi* bémol, *sol*, mes. 11-17).

Dans les mesures 18 à 22, l'ensemble des notes employées constitue un accord semblable à celui des mesures 3 à 10, résultant de la superposition de trois tierces mineures et deux tierces majeures alternées (*fa, la* bémol, *do, mi* bémol, *sol, si* bémol).

La *Coda* (mes. 23-29) fait alterner ce dernier univers harmonique avec celui des mesures 3 à 10, ici sous une formule déficiente qui ne comporte que trois notes (*la, do, sol*) à laquelle vient s'ajouter le *ré* lors de l'accord final de la pièce, soit deux quintes superposées avec un intervalle de tierce mineure (*ré, la, do, sol*) ; d'ailleurs, c'est exactement sur ces notes qui commence l'élément mélodique de la main droite aux mesures 2 et 3.

Mélodie :

Au niveau de la construction mélodique, on décèle une première phrase en quartes parallèles dans les mesures 3 à 7. Elle est construite sur un motif ascendant qui culmine sur une broderie supérieure d'un ton avec une désinence descendante ; cette première unité est

suivie de son contraire, un motif descendant qui culmine sur une broderie inférieure (d'une tierce majeure dans la voix supérieure et d'un ton dans la voix inférieure), également suivi d'une désinence descendante. Cette phrase génère ensuite trois « allongements », qui représentent des envolées de plus en plus importantes à partir d'une inversion de la dernière broderie de la phrase principale (mes. 6) ; ainsi, le premier allongement (mes. 7-8) comprend quatre temps, le deuxième (mes. 9-10, avec anacrouse) six temps, et le troisième (mes. 11-13, avec anacrouse) dix temps, soit la somme des deux précédents.

La phrase suivante comprend un mouvement descendant puis ascendant entre les mesures 14 et 18. La désinence finale correspondante évolue en trois phases : un premier mouvement descendant comprenant les deuxième et troisième temps de la mesure 17 plus le premier temps de la suivante ; un mouvement descendant qui se termine par une broderie inférieure et qui occupe les deuxième et troisième temps de la mesure 18 plus toute la mesure suivante ; et, finalement, un mouvement symétrique, descendant puis ascendant (cette fois-ci pour la première fois à la main gauche) qui occupe les deuxième et troisième temps de la mesure 20 plus les deux mesures suivantes.

Rythme :

Au niveau rythmique, l'élément le plus intéressant est le déplacement métrique de la phrase présentée par la main gauche dans les deux premières mesures de ce *Prélude*, que nous avons déjà signalé ci-dessus. Cet élément introduit un élément de subdivision en croches qui est complètement exclu dans le déroulement de la main droite ; d'autre part, il fait l'objet d'une augmentation de ses dernières valeurs dans les mesures 16 et 17. La *Coda*, avec cinq mesures entièrement occupées par des blanches pointées, représente naturellement une raréfaction progressive du mouvement.

16.4 *Prélude n° 4*

Forme :

La forme de ce *Prélude* comprend quatre parties, qu'on désignera par *A*, *B*, *A'* et *B'*.

La partie *A* (mes. 1-12) est fondée sur l'alternance de quintes diminuées mélodiques descendantes à la main droite sur deux temps de la mesure et de quintes diminuées plaquées en contretemps à la main gauche ; ces intervalles sont transposés chromatiquement, les quintes des deux mains étant superposées à un demi-ton de distance. Dans les mesures 1 et 2, ainsi que 3 et 4, les transpositions successives de ce motif dessine à chaque fois une broderie supérieure ; dans les mesures suivantes (5 à 8), le mouvement chromatique ascendant/descendant mène le tout une seconde augmentée au dessus et de nouveau au point de départ. Les mesures 9 à 12 reproduisent les mesures 1 à 8.

La partie *B* (mes. 13-19) est fondée sur un nouvel élément où les mêmes intervalles sont mis en valeur ; ce dessin, qui comprend deux triolets de croches descendantes dont le premier apparaît à la main droite et le deuxième à la main gauche articule successivement une quinte diminuée, un demi-ton, une quarte augmentée, un demi-ton et une quinte diminuée, dans un schéma dont la symétrie est évidente. Ici, deux transpositions du motif le mènent vers l'aigu par des intervalles successifs de tierce mineure, seconde mineure et tierce mineure (mes. 13-14) ; deux autres transpositions, cette fois-ci vers le grave, transportent le motif une seconde mineure et une tierce mineure en dessous (mes. 14-15). Une mesure intermédiaire où l'élément caractéristique de la partie *A* apparaît légèrement altéré (la main droite fait alterner une note isolée et une quarte augmentée plaquée sur la même note une octave en dessous, tandis que la main gauche articule des accords de trois sons composés également d'un triton et d'une octave plaqués) opère la transition entre le groupe de mesures mentionné ci-dessus (mes. 13-15) et le suivant (mes. 16-18). Dans ce dernier, le motif caractéristique de *B* est successivement transposé vers l'aigu par une série de deux tierces mineures et de trois demi-tons.

La partie *A'* (mes. 20-31) revient à l'élément caractéristique de *A* sous la forme présentée à la mesure 16. Maintenant dans le registre aigu, les répétitions et transpositions de cet élément (mes. 20-25) dessinent des broderies supérieures, comme c'était le cas dans les premières mesures de *A'*¹, puis progressent chromatiquement vers le centre du clavier (mes. 25-31), avec une inflexion ascendante exceptionnelle à la mesure 28.

La partie *B'* (mes. 32-38) reprend l'élément caractéristique de *B*, qui est réitéré sept fois dans les mesures 32 à 35 ; de là jusqu'à la fin du *Prélude* (mes. 38), il est développé par un procédé de subdivision progressivement plus rapide (doubles-croches puis quintolet de

¹ Le *ré* bémol qui apparaît à la main droite, dans la mesure 25 de l'édition Sassetti, est probablement une faute (la note logique serait un *si* bémol).

doubles-croches), en un geste *ff* descendant puis ascendant qui culmine sur des octaves et des accords plaqués (quartes augmentées).

Carrures et proportions :

La partie *A* comprend trois carrures de quatre mesures chacune.

La partie *B* comprend deux carrures de trois mesures séparées par une carrure d'une seule mesure.

La partie *A'* se compose d'une carrure de quatre mesures et d'une autre, de huit mesures.

Quant à *B'*, elle consiste en une seule carrure de sept mesures.

Au niveau des proportions, *A* et *A'*, ainsi que *B* et *B'*, sont absolument équivalentes, avec douze et sept mesures chacune, respectivement ; ainsi, ce *Prélude* se compose de deux blocs de dix-neuf mesures chacun.

Harmonie :

La composante harmonique de cette pièce est fondée sur le principe de symétrie, d'une part en ce qui concerne la division de l'octave (les seuls intervalles employés, à part l'octave, sont le demi-ton, le triton et la tierce mineure ; dans les trois cas, il s'agit d'intervalles susceptibles de partager l'octave en parties égales), d'autre part en ce qui concerne l'agencement des notes dans les motifs employés, toujours selon des schémas « non rétrogradables »¹ (voir ci-dessus).

Mélodie :

Au niveau mélodique, le même principe de symétrie est évident, et les intervalles employés sont les mêmes dont le compositeur se sert harmoniquement.

Remarquons encore une fois l'attachement de Freitas Branco aux broderies en tant que composantes du matériel thématique (voir ci-dessus).

¹ Pour employer l'expression consacrée par Olivier Messiaen.

Rythme :

Ce *Prélude* représente encore une fois l'attachement du compositeur aux ostinatos rythmiques et aux mouvements perpétuels¹, en croches dans les parties *A* et *A'*, en triolets de croches dans *B* et *B'* ; l'intensification du discours correspondante aux trois dernières mesures de la pièce est en grande partie due à l'accélération progressive des valeurs rythmiques employées.

17. *Sonate en la mineur* : premier mouvement (inachevé)

Forme :

Le fragment de cette œuvre qui nous est parvenu consiste en une *introduction* qui correspond à l'indication *Vagaroso e pesado* (« Lent et lourd »), suivie d'une partie d'*exposition* (à supposer que l'auteur avait l'intention d'écrire un forme-sonate) qui correspond à l'indication *Animado* (« Animé »).

L'*Introduction* (mes. 1-18) comprend quatre sections :

- *i1* (mes. 1-4), dont le matériel thématique consiste en une ligne mélodique en octaves medium-graves, de caractère *marcato*, qui est ponctuée par un accord dans le registre aigu du clavier.
- *i2* (mes. 5-6), fondée sur le matériel de *i1*, avec un raccourcissement de quelques valeurs rythmiques-clés (notamment celles qui ouvrent et qui clôturent la section) et un changement directionnel de la dernière figure mélodique, en triolet de croches.
- *i3* (mes. 7-14), qui représente un développement des deux sections antérieures.
- *i4* (mes. 15-18), transition qui mène au début de la partie suivante et qui, en partant du premier intervalle de l'*Introduction*, élabore un dessin chromatique en octaves dans les deux mains dont le sens général est descendant.

¹ Il en est question dans le *Prélude sur si, mi, la, ré, do*, ainsi que dans les n^{os} 5, 6, 9 et 10 des *Dix Préludes dédiés à José Viana da Mota*, dans le 3^e mouvement de la *Sonatina* et encore dans le n^o 2 des *Quatre Préludes dédiés à Isabel Manso*.

La partie que nous avons désignée comme fragment d'*exposition* (mm19-31) est fondée sur le thème de l'*introduction*, et correspond *grosso modo* à ce qui serait probablement le premier groupe thématique du mouvement. Son unité de base, présentée à la main droite sur un accompagnement en triolets sur des quintes à vide à la main gauche, reprend l'idée mélodique de *il*, en l'adaptant sur le schéma rythmique de *i2* ; cette idée est présentée trois fois de suite (avec un agrandissement progressif du premier intervalle), venant à culminer, après une figure ascendante en triolets à la main droite, sur un intervalle de 4^{te} augmentée descendante (en octaves), que sous-tend une nouvelle harmonie (mes. 19-24) ; cet intervalle devient, au début de la mesure suivante, une 5^{te} parfaite descendante, après laquelle le compositeur transpose la figure ascendante en triolets que nous avons remarquée dans les mesures 23-24. Trois nouvelles transpositions de l'intervalle descendant de 4^{te} augmentée en octaves figurent dans les mesures 28-30 ; cette dernière mesure adopte le schéma rythmique de *i2*, se terminant par un triolet de croches, en octaves ascendantes à la main droite qui mène à une culmination sur laquelle s'achève le manuscrit.

Carrures et proportions :

Au niveau des carrures, nous pouvons considérer que l'*Introduction* comprend seulement des carrures régulières, de 4, 2, 8 et 4 mesures respectivement. La partie *Animado* peut se comprendre comme une succession de carrures comme suit : $7(2+2+3)+6(2+4)$.

Au niveau des proportions, il serait impossible de tirer des conclusions étant donné le caractère inachevé du fragment dont nous disposons.

Harmonie :

L'*Introduction* (mes. 1-18) fait alterner des phrases de caractère modal (en octaves entre les deux mains) avec des harmonies soutenues, en valeurs longues :

- Ainsi, à la mesure 4, après une phrase qui suggère le mode de *la*, un 1^{er} renversement de l'accord de *fa* majeur est articulé au même temps que les notes *ré* et *si* bécarré ; ces deux notes peuvent être considérées comme une 4^{te} augmentée et une 6^{te} ajoutées, mais nous pouvons y voir également des appoggiatures (supérieure et inférieure) de la

note *do* (sur laquelle d'ailleurs débute la phrase suivante) ; dans ce cas-là, cet accord effectue une « coagulation » de notes ornementales et de notes réelles.

- Dans les mesures 5 et 6, une courte phrase qui suggère le mode de *fa* est ponctuée par un accord non classé qui résulte de la superposition d'une harmonie de triton et 6^{te} (*fa, si, ré*) et d'une harmonie de 7^e de dominante (sans la 5^{te} : *fa, la, mi* bémol) ; tout en partageant la note de basse, ces deux harmonies suggèrent deux centres tonales différents.

- La phrase qu'on entend dans les mesures 7 à 10, plus élaborée que les précédentes, effectue un parcours qui part du mode de *ré* sur *sol* (mes. 7-8) pour arriver au mode de *fa* sur *ré* bémol (mes. 9-10), en passant par le mode de *ré* sur *do* (mes. 8-9¹) ;

- Les mesures 12-13 suggèrent le mode de *fa* sur *do* bémol ; l'accord étalé dans la mesure suivante superpose une harmonie de 9^e de dominante sur *si* (enharmoniquement orthographié comme *do* bémol) et une autre, de 7^e de dominante sur *sol* ; dans toutes les deux, la 5^{te} est omise (comme d'ailleurs c'était le cas dans la mesure 6). Les tons de *mi* majeur et de *do* sont ainsi évoqués simultanément.

- Le passage suivant (mes. 15-18), chromatique, effectue la transition avec la partie suivante de la forme (*Animado*).

Le fragment disponible de la partie *Animado* (mes. 19-31) reprend, à la main droite, l'élément mélodique exposé en octaves dans l'*Introduction* ; cet élément est accompagné par un dessin ondulant en triolets sur des 5^{tes} mélodiques à la main gauche².

- dans les mesures 19 à 24, cet élément d'accompagnement est fondé sur la note *sol*, tandis que le dessin mélodique de la main droite suggère le mode de *la*, comme au début de l'*Introduction*.

- la mesure 25 fonctionne comme un aboutissement de la section précédente, en même temps qu'une transition vers la suivante. Le dessin d'accompagnement y est inversé et transposé, se trouvant sur la note *do* dièse, tandis qu'à la main droite le triton *ré-la* bémol peut suggérer l'univers tonal de *mi* bémol.

¹ Selon une ébauche manuscrite par le compositeur et datée de Paço de Arcos, le 19 juin 1951, la mes. 10 ne comporte que des *ré* bémol, contrairement au manuscrit « définitif » où, sûrement par mégarde, une des trois notes ne comporte pas d'altération.

² Cet élément d'accompagnement n'est pas sans rappeler le début du *Concerto pour la main gauche* de Ravel, lui en quarts.

- dans les mesures 26-27, l'élément d'accompagnement revient à sa formule première, cette fois-ci sur la note *fa* ; quant à la mélodie, elle suggère maintenant le mode de *la* sur *la* bémol.
- les mesures 28 et 29, à l'exemple de la mesure 25, présentent l'accompagnement en inversion par rapport à sa première présentation, sur *si* puis *ré* ; des tritons à la main droite renvoient de façon très fugace aux tons de *ré* bémol et de *mi*.
- dans la mesure 30, la mélodie suggère le ton de *sol*, tandis que la main gauche est fondée sur *fa*.
- la dernière mesure de ce fragment (mes. 31) opère un retour au début de l'*Animado*, avec un accompagnement parfaitement identique à celui de la mesure 19 et un accord composé d'une 4^{te} et d'une 5^{te} superposées (appartenant à l'univers harmonique suggéré par la main gauche).

Mélodie :

Du point de vue mélodique, l'*Introduction* met l'accent sur l'intervalle descendant de 3^{ce} mineure, sur lequel commencent les éléments thématiques présents dans les mesures 1, 5, 7 et 8 ; la section de transition qui mène à la partie *Animado* (15-18) est également fondée sur cet intervalle, présenté en une succession descendante de tons [*do*, *si* bémol, *la* bémol, *sol* bémol, *mi*, *ré* (ce dernier apparaît isolé, sans la 3^{ce} correspondante, juste avant le début de la partie suivante)]. Du reste, si la première présentation du motif mélodique principal (mes. 1-3) met en valeur la broderie inférieure et le dessin circulaire *la*, *do*, *si*, *la*, les répétitions du même motif se terminent systématiquement par une figure descendante qui comprend ton, demi-ton, 3^{ce} majeure et ton (mes. 5, 7, 8, 9) ; les mesures 12 et 13 ne retiennent que les trois derniers intervalles de cette progression descendante (demi-ton, 3^{ce} majeure et ton).

L'*Animado* reprend, comme nous l'avons vu, le motif mélodique de l'*Introduction* dans les contours de sa première présentation (mes. 19-20) ; il est réitéré deux fois de suite, avec augmentation progressive de son premier intervalle [3^{ce} mineure (mes. 19), 4^{te} parfaite (mes. 21), 5^{te} parfaite (mes.23)]. Le dessin mélodique des mesures 24 et 27 est curieux dans la mesure où il présente une figure qui consiste en trois degrés conjoints ascendants, suivie d'une figure qui consiste en quatre degrés conjoints ascendants et d'une autre encore, qui consiste en cinq degrés conjoints ascendants ; il s'agit d'un autre procédé d'augmentation progressive de l'intervalle qui est sous-jacent à la progression mélodique. En outre, cette

partie met l'accent également sur l'intervalle mélodique de 4^{te} augmentée descendante (mes. 25, 28, 29, 30).

Rythme :

Du point de vue rythmique, nous remarquerons d'abord l'insistance avec laquelle le compositeur fait appel à la syncope.

Les gestes initial et terminal du motif mélodique de l'*Introduction* dans sa deuxième présentation (mes. 5-6) sont en diminution par rapport à leurs correspondants dans la première présentation (mes. 1-4) ; cependant, le geste central comprenant une croche et un triolet de croches, très caractéristique, restera inchangé tout au long de ce fragment de *Sonate*. La troisième présentation de ce même motif (mes. 7-11) garde le schéma rythmique de la première mesure de la deuxième présentation du motif (mes. 5), qui est présenté (mes. 7), répétée (mes. 8) et élaboré (mes. 9), avant un geste terminale dans les valeurs longues qui caractérisent le même dessin dans la première présentation du motif (mes. 10-11). Dans la transition qui s'opère entre les mesures 12 et 17, seuls les gestes initial et terminal de la première présentation du thème sont retenus, dans les valeurs rythmiques originales.

L'*Animado* inclut une subdivision constante en triolets de croches à la main droite. Le schéma rythmique du motif thématique est celui de sa deuxième présentation dans l'*Introduction*. L'intervalle de 4^{te} augmentée descendante qui est mis en valeur dans cette partie de la forme apparaît systématiquement sur une noire suivie d'une blanche pointée, geste rythmique initial de l'*Introduction*.

Bibliographie

Encyclopédies et dictionnaires

1. AMORIM (Eugénio), *Dicionário biográfico de músicos do norte de Portugal*, Porto, Ed. Maranus, 1941, 110 p.
2. *Dicionário de Música*, 2 vols., éd. LOPES-GRAÇA (Fernando) et BORBA (Tomás), Lisbonne, Cosmos, 1963, 678 p., 747 p.
3. *Dictionnaire de la musique*, éd. Marc Honegger, *Les hommes et leurs oeuvres*, 2 vols., Paris, Bordas, 1970, 1216 p.
4. *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, 24 vols., Lisbonne, Verbo, 2001-2002.
5. *The new Caxton encyclopedia*, 20 vols., Londres, Caxton, 1986.
6. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie, vol. IV, Paris, Delagrave, 1920.
7. RIEMANN (Hugo), *Dictionnaire de musique* (trad. Georges Humbert), Paris, Perrin, 1913, 1144 p.
8. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2^e éd., éd. Stanley Sadie et John Tyrrell, Londres, Macmillan, 2001.

Le contexte culturel et musical européen

9. ALMENDRA (Júlia d'), « Debussy et le mouvement modal dans la musique du XX^e siècle », *Actes du Colloque International de Sciences Humaines*, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 109-129.
10. CABALLERO (Carlo), *Fauré and french musical aesthetics*, thèse de doctorat, Philadelphie, Université de Pennsylvanie, 1996, 415 p.
11. DOMMEL-DIÉNY (Amy), *À la frontière du système tonal : Debussy et Ravel, l'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy*, vol. II, Neuchâtel, 1967, p. 132-141.
12. EMMANUEL (Maurice), *Histoire de la langue musicale*, tome 5, « Antiquité - Moyen Age », Paris, Librairie Renouard (H. Laurens éd.), 1911, 331 p.
13. ESCAL (Françoise), *Le compositeur et ses modèles*, Paris, P. U. F., 1984, 245 p.
14. FAURE (Michel), *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck esthétique, 1997, 384 p.
15. FLEURY (Michel), *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 1996, 503 p.

16. GERVAIS (Françoise), « La notion d'arabesque chez Debussy », *La revue musicale*, n° 241, Paris, Ed. Richard-Masse, 1958, 23 p.
17. Id., « Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy », *La Revue Musicale*, n° 272 (numéro spécial), Paris, Richard-Masse, 1971, 152 p.
18. Id., « Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy (exemples musicaux) », *La Revue Musicale*, n° 273 (numéro spécial), Paris, Richard-Masse, 1971, 189 p.
19. GILLESPIE (John), *Five centuries of keyboard music*, New York, Dover, 1972, 463 p.
20. GILSON (Philippe), « Désiré Pâque (1867-1939), compositeur liégeois méconnu », *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, n. 70, Liège, juillet 1990, p. 2-18.
21. GONNARD (Henri), *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Champion, « Musique-Musicologie », 2000, 293 p.
22. GROVLEZ (Gabriel), « La musique dans les partitions », *Musica*, 12^e année, n° 129, vol. 1, Paris, juin 1913, p. 111.
23. GUT (Serge), « Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy », *R.I.M.F.*, n° 5, juin 1981, p. 31-42.
24. Id., « Liszt et Debussy. Comparaison stylistique », *Liszt Studien II Kongress-Bericht Eisenstadt 1978*, Munich, 1981, p. 63-77.
25. Id., « Deux préludes "celtiques" de Debussy: le conflit du statisme et des fonctions harmoniques », *Festschrift Mieczyslaw Tomaszewski, Muzyka w knotekscie kultury*, Cracovie, Akademia Muzyczna, 2001, p. 407-416.
26. GUT (Serge) et PISTONE (Danièle), *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Champion, 1985, « Musique-Musicologie », 239 p.
27. HILL (Peter) et SIMEONE (Nigel), *Olivier Messiaen* (trad. Lucie Kayas), Paris, Fayard, 2008, 592 p.
28. *Histoire de la musique occidentale*, éd. Jean et Brigitte Massin, Paris, Fayard, 1985, 1315 p.
29. INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, vol. I, Paris, Durand, 1912, 228 p.
30. INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, vol. III, Paris, Durand, 1950, 371 p.
31. JENAER (Evelyne), « Biographie de Désiré Pâque », *La vie musicale belge*, n° 3, XIV, Bruxelles, Conseil national de la musique, 1975, p. IV et CVIII.
32. JIMENEZ (Marc), *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 448 p.

33. KOECHLIN (Charles), *Traité de l'harmonie*, 4 vols., Paris, Eschig, 1927-1930, 322+443+318+411 p.
34. KREMLEV (Jules), « Les tendances réalistes dans l'esthétique de Debussy », *Actes du Colloque International de Sciences Humaines*, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 189-198.
35. LAVIGNAC (Albert), *La musique et les musiciens*, Paris, Delagrave, 1950, 432 p.
36. Id., *L'éducation musicale*, Paris, Delagrave, 1926, 447 p.
37. MACHABEY (Armand), « Lettre ouverte à M. Lucien Chevaillier sur le « modernisme musical », *La revue musicale*, 11^e année, n° 6, Paris, 15/03/1911, p. 116.
38. MILHAUD, (Darius), *Notes sur la musique : essais et chroniques* (éd. Jeremy Drake), Paris, Flammarion, Collection Harmoniques, 1982, 243 p.
39. MILHAUD (Darius), *Ma vie heureuse*, Zurfluh, Bourg-la-Reine, 1998, 316 p.
40. MORTIER (Roland), *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982, 218 p.
41. PAQUE (Désiré), « Notre esthétique », *La revue musicale*, 11^e année, n° 101, février 1930, p. 123.
42. Id., « L'atonalité ou mode chromatique unique », *La revue musicale*, 11^e année, n° 107, août-septembre 1930, p. 138.
43. PIAGET (Jean), *La formation du symbole chez l'enfant*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Collection Actualités pédagogiques et psychologiques, 1978, 308 p.
44. RAAD (Virginia), *The piano sonority of Claude Debussy*, Royaume Uni, The Edwin Meller Press, « Studies in the history and interpretation of music », 1994, p. 23-63.
45. ROLLAND (Romain), *Musiciens d'aujourd'hui*, Coulommiers, Imp. Paul Brodard, s. d., 278 p.
46. RODRIGUES (José Júlio), *A música de Wagner: tendências da arte moderna e do teatro wagneriano, Lohengrin, Tannhäuser, Walkyria*, Lisbonne, José Bastos, 1898, 415 p.
47. STEFAN (Paul), *Franz Schubert*, Vienne, Ullstein, 1947, 278 p.
48. TEBOUL (Jean-Claude), *Ravel : le langage musical dans l'œuvre pour piano (à la lumière des principes d'analyse de Schönberg)*, Paris, Le léopard d'or, 1987, 195 p.
49. THOMSON (Andrew), *Vincent d'Indy and his world*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 234 p.
50. XENAKIS (Iannis), *Musique et originalité*, Paris, Séguier, Collection « Carré musique » n° 20, 1996, 57 p.

Analyse musicale, harmonie, contrepoint, instrumentation

51. ADORNO (Theodor W.), « On the problem of musical analysis » (trad. Max Paddison), *Musical analysis*, vol. 1, n° 2, 1982, p. 169-187.
52. BARTOLI (Jean-Pierre), « Le chiffrage harmonique dans l'analyse tonale : réflexion sur sa pratique et sa pédagogie en France », *Analyse musicale*, 1^{er} trimestre 1993, p. 5-12.
53. Id., *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, 223 p.
54. BELLERMAN (Heinrich), *Der Contrapunct, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin, J. Springer, 1887, 477 p.
55. BENT (Ian), « Musical semiotics (Ruwet and Nattiez) », *Analysis*, New York, W. W. Norton, 1987, p. 96-99.
56. BERRY (Wallace), *Form in music*, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1966, 472 p.
57. BOIVIN (Jean), *La classe de Messiaen*, [Paris], Christian Bourgois, 1995, 483 p.
58. BOULEZ (Pierre), « On musical analysis », *Orientations*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 116-118.
59. CORRÊA (Antenor Ferreira), « Dalhaus e a análise de segunda ordem », *Revista eletrônica de musicologia*, vol. XI, septembre 2007 (www.latinoamerica-musica.net, septembre 2007).
60. DAHLHAUS (Carl), *Analysis and value judgement*, (trad. Siegmund Levarie ; 1^e éd. 1970), New York, Pendragon Press, 1983, 87 p.
61. Id., « Some models of unity in musical form », *Journal of music theory*, vol. 19, n° 1, printemps 1975, p. 2-30.
62. DURAND (Emile), *Traité complet d'harmonie : théorique et pratique*, 2 vols., Paris, A. Leduc, 1881 [?] – 1890, 521+171 p.
63. Id., *Tratado completo de harmonia teórica e prática* (trad. Júlio Neuparth), Paris, Alphonse Leduc, 1897, 515 p.
64. FETIS (François-Joseph), *Etudes de Beethoven : Traité d'harmonie et de composition*, Paris, M. Schlesinger, 1833, Gr. in-8.
65. Id., *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1864, 275 p.

66. GEVAERT (François Auguste), *Nouveau Traité d'instrumentation*, Paris, Lemoine, 1885, 339 p.
67. Id., *Novo tratado de instrumentação* (trad. Júlio Neuparth), Lisboa, Neuparth, [189-], 339 p.
68. GIRARD (Anthony), *Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*, 2^e vol., Paris, Gérard Billaudot, 2005, 426 p.
69. GONNARD (Henri), *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion, « Musique-Musicologie », 2000, 293 p.
70. HAKIM (Naji) et DUFOURCET (Marie-Bernadette), « Introduction », *Guide pratique d'analyse musicale*, 7^e éd., Paris, Combre, 2004, 220 p.
71. HOWAT (Roy), *Debussy in proportion : a musical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 239 p.
72. INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, vol. I, Paris, Durand, 1912, 228 p.
73. LARUE (Jan), *Guidelines for style analysis*, New York, W. W. Norton, 1970, 244 p.
74. MESSIAEN (Olivier), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tome I, Paris, Alphonse Leduc, 1997, 375 p.
75. Id., « Chapitre V : suite des analyses », *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome VI, Paris, Leduc, 2001, p. 95-179.
76. NATTIEZ (Jean-Jacques), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, 448 p.
77. Id., « Harmonia » (trad. Virgílio Melo), *Enciclopédia Einaudi*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda (ed. portugaise), 1984, p. 245-271.
78. Id., « Melodia » (trad. Virgílio Melo), *Enciclopédia Einaudi*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda (ed. portugaise), 1984, p. 272-297.
79. NEWMAN (William S.), *The sonata in the classic era*, 3^e éd., New York, W. W. Norton, 1983, 933 p.
80. OLIVEIRA (João Pedro Paiva de), *Teoria analítica da música do séc. XX*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1998, 358 p.
81. REICHA (Anton), *Cours de composition musicale, où traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, 4^e éd., Paris, Gambaro, 1834-52, 269 p.
82. ROSEN (Charles), *Sonata forms*, W. W. Norton, 1988, 415 p.

83. SCHÖNBERG (Arnold), *Structural functions of harmony*, éd. révisée, New York, W. W. Norton, 1969, 203 p.
84. STRUNCK (Oliver), « Haydn's Divertimenti for Baryton », *Essays on Music in the Western World*, New York, W. W. Norton, 1974 (éd. originale 1932), p. 126-170.

Histoire, géographie et culture portugaises

85. ABECASSIS (Fernando), *Um diplomata da Regeneração : o 1º Conde de Villa Franca do Campo*, Lisbonne, Tribuna, 2007, 277 p.
86. ASCENÇÃO (Leão Ramos), *O integralismo lusitano*, Lisbonne, Gama, 1943, 218 [6] p.
87. AUSCHER (Christian), *Portugal*, Paris, Seuil, « Points planète », 1992, 253 p.
88. BERN (Stéphane), *Eu, Amélia, última rainha de Portugal* (trad. Daniela Carvalhal Garcia), Porto, Livraria Civilização Editora, 1999, 230 p.
89. BRAGA (Luís de Almeida), *Sob o pendão real*, Lisbonne, Gama Política, 1942, 448 [7] p.
90. BRECHON (Robert), *L'innombrable : un tombeau pour Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois, 2001, 358 p.
91. BRECHON (Robert), *Pessoa : le voyageur immobile*, Croissy-Beaubourg, Aden, « Le cercle des poètes disparus », 2002, 346 p.
92. CAMÕES (Luís de), *Les Lusíades* (trad. J. B. J. Millié), Paris, Lumen animi, 1930, 259 p.
93. CANEDO (Fernando de Castro da Silva), *A descendência portuguesa de El-Rei D. João II*, 3 vol., Lisbonne, Gama, 1945, 603+413+479 p.
94. CARDOSO (Maria Fernanda Veiga), *De templo conventual de Nossa Senhora de Jesus a Paróquia de Nossa Senhora das Mercês*, Lisbonne, Paróquia de Nossa Senhora das Mercês, 2004, 56 p.
95. COIMBRA (Leonardo), *O pensamento filosófico de Antero de Quental*, Lisbonne, Guimarães, « Filosofia e ensaios », 1991, 170 p.
96. COLAÇO (Branca de Gonta), *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 2^e éd., 2005, 271 p.
97. COSTA (Luís Maria de Sá e), *Descendência dos Ios. Marqueses de Pombal*, Porto, Tipografia Costa Carregal, 1937, 462 p.
98. DANTAS (Júlio), « Um filósofo : João de Freitas Branco », *Ilustração Portuguesa*, n° 231, Lisbonne, 25/07/1910, p. 109-112.

99. DETHURENS (Pascal) et ALEIXO (Maria Alzira), « Pessoa : unité, diversité, obliquité », *Actes du Colloque de Cerisy*, Cerisy-la-Salle, juin 1997, Paris, Christian Bourgois, 2000, 527 p.
100. DIAS (Jorge), *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisbonne, Imprensa nacional - Casa da moeda, « Essencial », 1995, 59 p.
101. FRANÇA (José Augusto), *A arte em Portugal no séc. XIX*, 3^e éd., 2 vols., Lisbonne, Bertrand, 1990, 490+538 p.
102. Id., *A arte em Portugal no séc. XX*, 3^e éd., 2 vols., Lisbonne, Bertrand, 1991, 660 p.
103. Id., *Os anos vinte em Portugal : estudos de factos sócio-culturais*, Lisbonne, Presença, 1992, 493 p.
104. LABOURDETTE (Jean-François), *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000, 703 p.
105. MATTOSO (José), *A identidade nacional*, Lisbonne, Gradiva, 1998, 109 p.
106. LEONARD (Yves), *Salazarisme et fascisme*, Paris, Chandeigne, 1996, 223 p.
107. MESQUITA (António Pedro), « O mundo de António Sérgio », *Revista portuguesa de Filosofia*, XLVI, n^o 4, Faculdade de Filosofia de Braga, Braga, octobre-décembre 1990, p. 431-478.
108. MONTEIRO (Nuno Gonçalo) et COSTA (Fernando Dores), *D. João Carlos de Bragança, 2^o Duque de Lafões : uma vida singular no século das luzes*, Lisbonne, Editions Inapa, 2006, 167 p.
109. PESSOA (Fernando), *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2001, 2074 p.
110. QUADROS (António), *Portugal : razão e mistério*, 2^e éd., Lisbonne, Guimarães, 1988, 214 p.
111. QUEIRÓS (José Maria Eça de), *Les Maia* (trad. Paul Teyssier), Paris, Chandaigne, 2000, 797 p.
112. QUENTAL (Antero de), *Sonetos*, Lisbonne, RBA, « Clássicos do Público », 1994, 175 p.
113. Id., *Tourment de l'idéale : anthologie* (trad. Claire Benedetti), Bordeaux, L'Escampette, 1998, 105 p.
114. QUINTAS (José Manuel), *Filhos de Ramires – As origens do Integralismo lusitano*, Lisbonne, Nova Ática, 2005, 425 [2] p.
115. RAPOSO (Hipólito), *Seara nova*, Lisbonne, Lumen, 1922, 634 p.
116. Id., *Dois nacionalismos : l'Action française e o Integralismo lusitano : uma conferência*, Lisbonne, Féria, 1929, 144 p.

117. REIS (Jaime Batalha), « Introdução », *Prosas Bárbaras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello e irmão, c. 1903, p. 15-16.
118. REIS (Carlos), *Eça de Queirós : a escrita do mundo*, Lisbonne, Biblioteca nacional/Inapa, 2000, 285 p.
119. SANTANA (Francisco), « A Lisboa de Pombal », *Lisboa : revista municipal*, 46^e année, 2^e série, n^o 13, Lisbonne, 1985, p. 3-20.
120. SANTOS (Vitor Pavão dos) et al., *Verde Gaio : Uma companhia portuguesa de bailao (1940-1950)*, Lisbonne, Museu nacional do Teatro, 1999, 135 p.
121. SERRÃO (Joaquim Veríssimo), *História de Portugal*, vol. VI, Lisbonne, Verbo, 1982, 509 p.
122. Id., *História de Portugal*, Vol. IX, Lisbonne, Verbo, 1986, 423 p.
123. SERRÃO (Joaquim Veríssimo), *História de Portugal*, Vol. XII, Lisbonne, Verbo, 1990, 444 p.
124. Id., *História de Portugal*, Vol. XIII, Lisbonne, Verbo, 1997, 719 p.
125. Id., *História de Portugal*, Vol. XIV, Lisbonne, Verbo, 2000, 692 p.
126. SIMÕES (Alberto da Veiga), *A nova geração: estudo sobre as tendências actuais da literatura portuguesa*, Coimbra, F. França Amado, 1911, 270 p.
127. TORGA (Miguel), *Antologia poética*, 4^e éd., Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1982, 468 p.
128. Id., *En chair vive* (trad. Claire Cayron), Paris, José Corti, « Ibériques », 1997, 408 p.
129. Id., *La création du monde* (trad. Claire Cayron), Paris, Flammarion, 1999, 585 p.
130. VIEIRA (António), *Sermon du bon larron* (trad. Guida Marques), Paris, Allia, 2002, 83 p.
131. VILA FRANCA DO CAMPO (Comte de), *D. João I e a aliança inglesa – investigações histórico-sociais*, Lisbonne, Livraria Ferreira, 1844, 304 p.
132. Id., *D. João II : Drama histórico em 5 actos*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1885, 143 p.

Le contexte musical portugais

133. ALMENDRA (Júlia d'), « L'influence de Debussy : Espagne et Portugal », *Actes du Colloque Internacional de Sciences Humaines*, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 263-267.

134. ALVES (Adalberto), *Arabesco : da música árabe e da música portuguesa*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 1989, 111 p.
135. *Arte musical*, 29^e année, 3^e série, vol. II, n^o 20-21-22, Lisbonne, juillet-novembre 1963-mars 1964, 543 p.
136. BENSAÚDE (Alfredo), *Uma concepção evolucionista da música : as canções de Franz Schubert*, Lisbonne, A. M. Teixeira, 1905, 125 [16] p.
137. BOREL (Hélène), BIOTEAU (Alain) et DAUBRESSE (Eric), *Emmanuel Nunes : compositeur portugais du XX^e siècle*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2001, « Présences portugaises en France », 207 p.
138. BRANCO (Alfredo de Freitas), *Auto da Primavera*, Lisbonne, Tipografia Maurício, 1919, 22 p.
139. BRANCO (João de Freitas), *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*, Lisboa, Ática, 1960, p. 37-69.
140. Id., *Viana da Mota*, 2^e éd., Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, 382 p.
141. Id., *História da música portuguesa*, 2^e éd., Mem Martins, Publicações Europa-América, « Biblioteca da História », 1995, 378 p.
142. BRITO (Manuel Carlos de) et CYMBRON (Luísa), *História da música portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992, 187 p.
143. CÂMARA (José Bettencourt da), *Francisco de Lacerda : musicien portugais en France (1869-1934)*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 1996, « Présences portugaises en France », 111 p.
144. Id., *A música para piano de Francisco de Lacerda*, Lisbonne, Instituto de cultura e língua portuguesa, 1987, « Biblioteca breve », 170 p.
145. CARAÇA (Bento de Jesus), *Conceitos fundamentais da matemática*, 2 vols., Lisbonne, Cosmos, 1941-1942, 126+129 p.
146. CARVALHAIS (Manuel Pereira Peixoto d'Almeida), *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas*, Lisbonne, Typ. Castro Irmão, 1908, 273 p.
147. CASCUDO (Teresa), « A música em Portugal entre 1870 e 1918 », *Catalogue de l'exposition Michel'angelo Lambertini (1862-1920)*, Ed. Museu da Música, Lisbonne, 2002, p. 63-64.
148. CASTELO-BRANCO (Salwa El-Shawan), *Voix du Portugal* (trad. Pascale de Mezamat), Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997, 168 p.
149. CASTRO (Paulo Ferreira de), « Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade », *Portugal e o mundo : o encontro de culturas na música*, Lisbonne, Dom Quixote, 1997, p. 155-162.

150. DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^o éd., Lisbonne, Caminho, 2002, 283 p.
151. Id., « Um modernista desconhecido : Carlos de Andrade, Músico e Inventor », *Águas furtadas, Revista de Literatura, Música e Artes visuais*, n^o 7, Porto, Núcleo de Jornalismo académico do Porto, décembre 2004, p. 212-222.
152. GARCÍA-VILLARACO (Teresa Inmaculada Cascudo), *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes Graça (1906-1994)*, Thèse de Doctorat, vol. I, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, octobre 2001, 850 p.
153. GOMES (Carlos A. F. Fernandes), *Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico : a sua representação histórica nos sécs. XIX e XX*, Thèse de maîtrise en Sciences de l'éducation (Histoire de l'éducation), Lisbonne, Université de Lisbonne (Faculté de Psychologie et de Sciences de l'éducation), septembre 2002, 528 p.
154. Id., *Ivo Cruz e a reforma do Conservatório*, texte photocopié, s. l., 10/05/2004, 11 p. (coll. part.).
155. LOPES-GRAÇA (Fernando), *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisbonne, Cosmos, 1974, 317 p.
156. HERZFELD (Friedrich), *Du und die musik : eine einfuhrung fur alle musikfreunde*, Berlin, Deutscher Verlag, 1957, 393 p.
157. JESUS (José Manuel Lambertini Duarte de) et al., *Michel'angelo Lambertini : 1862-1920*, Lisbonne, Museu da Música, 2002, 303 p.
158. LAMBERTINI (Michel'angelo), « Portugal », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, tome IV, ed. LAVIGNAC A. et LAURENCIE L. de la, Paris, Librairie Delagrave, 1920, p. 2401-2469.
159. MOTA (José Viana da), *Música e músicos alemães*, 2^e éd., 2 vols., Coimbra, Coimbra Ed., 1947, 240+299 p.
160. NERY (Rui Vieira) et CASTRO (Paulo Ferreira de), *História da música*, Lisbonne, Imprensa nacional - Casa da moeda, « Sínteses da cultura portuguesa », 1991, 197 p.
161. NERY (Rui Vieira), « Chapter XII : Spain, Portugal and Latin America », dans BUELOW (George J.), *A history of baroque music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 377-378.
162. OLIVEIRA (Mário de Sousa), *A formação de professores no Liceu normal de Pedro Nunes*, Thèse de maîtrise en Sciences de l'éducation, Lisbonne, Université de Lisbonne (Faculté de Psychologie et de Sciences de l'éducation), juillet 1992, 398 p.
163. *Património musical : uma riqueza da Figueira da Foz*, Figueira da Foz, Museu municipal Santos Rocha, 1989, [166 p.]
164. PIRES (Filipe), *Óscar da Silva : estudo biográfico-analítico*, Matosinhos, Afrontamento, 1995, « Matosinhos : o lugar e a imagem », 63 p.

165. PORTUGAL (José Blanc de), « Música portuguesa contemporânea », *Atlântico*, n° 3, p. 183-191.
166. RIBEIRO (Paula Gomes), *Lauriane, ou Les Beaux Messieurs de Bois-Doré: métamorphose de l'œuvre (du roman de George Sand à l'opéra de Machado); dramaturgie, poétique et sémiologie musicale*, Thèse de Maîtrise, Paris, Université de Paris VIII, 1995, 380 p.
167. Id., « Augusto Machado : Notas sobre a produção operática », Programme des concerts réalisés au Centre culturel Olga Cadaval les 26 et 27 septembre 2003, Sintra, 26/09/2003, [p. 2-3].
168. ROCHA (Carla) et BRANCO (João Maria de Freitas), « João de Freitas Branco », *Conhecer Oeiras*, n° 5, Oeiras, juillet 2003, p. 11.
169. SAGUER (Louis), « Em defesa da música portuguesa », *Gazeta musical e de todas as artes*, Lisbonne, 1969, 69 p.
170. SOUBIES (Albert), *Histoire de la musique : Portugal*, Paris, Librairie des bibliophiles – E. Flammarion successeur, 1898, 102 p.
171. SUBIRÁ (José), *Celos aún del ayre me matan : opera del siglo XVII*, Barcelona, Imprenta de la Casa de Caritat, 1933, 62 p.
172. TRINDADE (Maria Helena) et al., *José Vianna da Motta : 50 anos depois da sua morte 1948-1998*, Lisbonne, Museu da Música, 1998, 173 p.
173. Id., *Frederico de Freitas : 1902-1980*, Lisbonne, Museu da Música, 2003, 238 p.

Ouvrages, articles et témoignages écrits sur Luís de Freitas Branco

174. AZEVEDO (João M. B. de), « Homenagem a Luís de Freitas Branco », *Gazeta Musical*, XXIV, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, décembre 1990, p. 3.
175. BARREIROS (Nuno), *Notas à margem*, programme de concert, Lisbonne, RDP, 28/11/1990.
176. BARRIGA (Luísa), *A melodia para canto e piano na obra de Luís de Freitas Branco*, monographie de licence (texte photocopié), Lisbonne, Escola Superior de Música de Lisboa, 2001, 40 p.
177. BASTOS (João Pereira), « Luís de Freitas Branco », *Gazeta Musical*, XXIV/4, n° 245, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, décembre 1990, p. 26-29.
178. BRANCO (João de Freitas), « Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 7-16.

179. BRANCO (João de Freitas), « Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução », *Colóquio/Artes*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, juin 1975, p. 42-52.
180. Id., « Luís de Freitas Branco: meu pai », *Diário de Lisboa*, 01/08/1989, p. 12-15.
181. BRANCO (João de Freitas) et DAVID (Paulo), « Luís de Freitas Branco », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 01/08/1989, p. 12.
182. BRANCO (João Maria de Freitas), *Luís de Freitas Branco : o músico filósofo*, Lisbonne, Juventude musical portuguesa, décembre 2005, 63 p.
183. BRITO (João Pedro Xavier de), Message de courrier électronique adressé à l'auteur, 10/04/2008, 2 p. (coll. part.)
184. CARDOSO (J. M. Pedrosa), « Da inspiração gregoriana em Luís de Freitas Branco », *Gazeta musical*, n° 245, XXIV, Lisbonne, 1990, p. 14-22.
185. COENTRO (Manuel Pereira) [Adjoint au Maire d'Oeiras], *Bulletin n° 145091 relatif à Luís de Freitas Branco*, Oeiras, Polícia internacional de defesa do estado, 22/05/1952, 2 p. (AN/TT).
186. « Consagração d'um músico de vinte anos », *Diário de Notícias*, Lisbonne, 17/03/1911, p. 1.
187. « Da radiotelefonía depende que renasça a agonizante música portuguesa : assim pensa o musicólogo Sr. Luís de Freitas Branco », *O século*, 51^e année, n° 17857, Lisbonne, 26/11/1931, p. 1.
188. DELGADO (Alexandre), « Luís de Freitas Branco e o 1^o modernismo português », *Gazeta Musical*, 24^e année, n° 245, Lisbonne, 1990, p. 11-13.
189. DELGADO (Alexandre) et MENDES (Nuno Bettencourt), Notes de programme pour le concert du 22 juillet 2006 au Centre culturel de Bélem, Lisbonne, Centre culturel de Bélem, 22/06/2006, p. 5.
190. DELGADO (Alexandre), MENDES (Nuno Bettencourt) et TELLES (Ana), *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Caminho da música, 2007, 475 p.
191. FONSECA (André), *Luís de Freitas Branco : um olhar nas sonatas para violino e piano*, mémoire de licence (texte photocopié), Lisbonne, Escola Superior de Música de Lisboa, 1999, 40 p.
192. FREITAS (Maria Helena de), « Alguns aspectos da personalidade de Luís de Freitas Branco », *Gazeta musical*, n° 245, XXIV, Lisbonne, 1990, p. 4-6.
193. GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *Luís de Freitas Branco na intimidade*, texte adressé à l'auteur, Lisbonne, 17/03/2008, 14 p. (coll. part.)

194. LOPES-GRAÇA (Fernando), « Luís de Freitas Branco », *Gazeta Musical*, 24^e année, n° 245, Lisbonne, 1990, p. 4-6.
195. « Luís de Freitas Branco aconselha a criação de uma cadeira de fonocinema no Conservatório de música e na Escola de arte de representar : entrevista sensacional por António Lopes Ribeiro », *Imagem*, n° 18, Lisbonne, 02/01/1931, p. 12.
196. MACHADO (Augusto), « Luís de Freitas Branco », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 4.
197. MARCELLO [pseud.], « As tentações de S. Frei Gil », *A arte musical*, 14^e année, n° 329, Lisbonne, 31/08/1912, p. 151-153.
198. *Modernidade e Tradição : Centenário Luís de Freitas Branco*, ed. Nuno Barreiros et Alexandre Delgado, [Lisbonne], RDP, novembre-décembre 1990, 27 p.
199. PAES (João), « A poesia francesa na obra de Luís de Freitas Branco », *Gazeta musical*, n° 245, XXIV, Lisbonne, 1990, p. 7-10.
200. PEREIRA (Ana), *Luís de Freitas Branco e o modernismo musical português*, Mémoire de l'épreuve d'aptitude professionnelle, texte photocopié, Viana do Castelo, Escola profissional de música, 2003, 90 p.
201. RIBEIRO (Tiago), *Luís de Freitas Branco e a sonata para violoncelo e piano : sínteses possíveis de uma interpretação*, projet de licence (texte photocopié), Lisbonne, Escola Superior de Música de Lisboa, 2001, 34 p.
202. RODRIGUES (José Júlio), « A aurora de um compositor – Luís de Freitas Branco », *Serões*, n° 71, Lisbonne, mai 1911, p. 340-352.
203. SACAVÉM (Alfredo Pinto), « Luís de Freitas Branco », *Horas de Arte : Palestras sobre música*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1913, p. 83-92.
204. SILVA (Sónia Cristina Gonçalves da), *A música de câmara instrumental de Luís de Freitas Branco*, Thèse de maîtrise en Sciences musicales (Musicologie historique), 2 vols., Lisbonne, UNL (Faculté de sciences sociales et humaines), 2008, 173+428 p.
205. VINHAS (Jorge), *2^a Sonata para violino e piano de Luís de Freitas Branco : contribuições para uma edição prática*, mémoire de licence (texte photocopié), Lisbonne, Escola Superior de Música de Lisboa, 2003, 38 p.
206. <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/ciencia/p19.html> (consulté le 6 janvier 2008).

Sources

Périodiques et autres documents publiés du vivant de Luís de Freitas Branco

207. *A arte musical*, 9^e année, n° 193, Lisbonne, 15/01/1907, p. 8-9.
208. *A arte musical*, 9^e année, n° 194, Lisbonne, 30/01/1907, p. 28-29.
209. *A arte musical*, 10^e année, n° 226, Lisbonne, 15/05/1908, p. 97.
210. *A arte musical*, 11^e année, n° 254, Lisbonne, 15/07/1909, p. 196-197.
211. *A arte musical*, 11^e année, n° 264, Lisbonne, 15/12/1909, p. 292.
212. *A arte musical*, 12^e année, n° 287, Lisbonne, 30/11/1910, p. 231.
213. *A arte musical*, 13^e année, n° 295-296, Lisbonne, 15/04/1911, p. 51-52.
214. *A arte musical*, 14^e année, n° 333, Lisbonne, 31/10/1912, p. 193.
215. *A arte musical*, 15^e année, n° 341, Lisbonne, 15/03/1913, p. 58.
216. *A arte musical*, 17^e année, n° 392, Lisbonne, 15/04/1915, p. 62.
217. *A David de Sousa : Homenagem à memória do maestro David de Sousa promovida pela Grande Comissão dos seus amigos e admiradores*, Lisbonne, Ed. Fonseca, Bastos Silva et Cardoso, le 14 juin 1919, 18 p.
218. « A emissora portuguesa », *Arte musical*, 2^e année, n° 49, Lisbonne, 10/05/1932, p. 1.
219. « A importância pedagógica dos aparelhos Welte : algumas palavras pelo Professor Luís de Freitas Branco », Programme de la session d'initiation réalisée au Conservatoire de Lisbonne le 18/05/1928, Lisbonne, 18/05/1928, 1 p.
220. « A música em Portugal e a casa de Bragança », *A arte musical*, 10^e année, n° 221, Lisbonne, 29/02/1908, p. 37-44.
221. « A música no filme *Gado bravo* », *O visor*, n° 2, Lisbonne, 25/08/1934, p. 5.
222. « A propósito da sonata do sr. Freitas Branco », *A arte musical*, 13^e année, n° 297, Lisbonne, 30/04/1911, p. 65-68.
223. « A próxima época musical : um belo projecto de Viana da Mota », *Diário nacional*, Lisbonne, 21/08/1917, p. 2.
224. *Ibid.*, 29/10/1917, p. 3.
225. *Ibid.*, 06/11/1917, p. 2.

226. *Diário nacional*, 12/11/1917, p. 2.
227. *Ibid.*, 13/11/1917, p. 1.
228. « Ainda a questão Freitas Branco », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 20, Lisbonne, 21/05/1911, p. 1.
229. « Alunos do Conservatório », *Diário de notícias*, 59^e année, n° 20609, Lisbonne, 04/06/1923, p. 3.
230. « Ao sr. F. Guimarães », *A arte musical*, 13^e année, n° 299, Lisbonne, 31/05/1911, p. 84-85.
231. « Ao sr. Michel'angelo Lambertini », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 22, Lisbonne, 06/06/1911, p. 2.
232. ARROIO (António), « O concurso de música de câmara e a sua significação artística », *A arte musical*, 11^e année, n° 265, Lisbonne, 31/12/1909, p. 295-304.
233. « Associação de classe dos músicos portugueses : Concerto de homenagem ao Sr. Dr. Sidónio Pais », *Eco musical*, 9^e année, n° 349, Lisbonne, 10/01/1919, p. 2.
234. BAÍA (Francisco), « Preâmbulo para piano », *Serões*, n° 19, Lisbonne, Ferreira e Oliveira Lda., janvier 1907, 3 p.
235. Id., « Salão da Ilustração : Concurso de música portuguesa », *O dia*, 20^e année, n° 5810, Lisbonne, 04/01/1910, p. 1-2.
236. BENOIT (Francine), « Crítica », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 07/02/1928.
237. Id., « Crítica », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 27/01/1941.
238. BENSÁUDE (Alfredo), « Nota biográfica de um « luthier » amador », *A arte musical*, 16^e année, n° 362, Lisbonne, 15/01/1914, p. 2-4.
239. CABREIRA (António), *Relatório dos trabalhos da Academia de Ciências de Portugal no ano 1912-1913*, Lisbonne, Académie des Sciences du Portugal, 1913, p. 17.
240. « César Franck », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 35, Lisbonne, 16/09/1911, p. 6-7.
241. « Companhia francesa de S. Carlos », *Ilustração portuguesa*, n° 192, Lisbonne, 25/10/1909, p. 531.
242. « Concerto em benefício da caixa dos alunos pobres do Conservatório [de Lisboa] », Programme du concert du 03/06/1923 réalisé dans le Salon du Conservatoire national de musique de Lisbonne.
243. « Concurso de música portuguesa », *Sociedade de Música de Câmara 1908-9*, Lisbonne, Typ. J. F. Pinheiro, 1908-9, [9 p., non numérotées].

244. « Conservatório nacional », *Eco musical*, 8^e année, n° 345, Lisbonne, 01/11/1918, p. 147.
245. Conservatório nacional : programas de Solfejo, Acústica e História da Música, Piano, Lisbonne, Valentim de Carvalho, 1931, 30 p.
246. « Correspondances de Lisbonne », *Le courrier musical*, 10^e année, n° 1, Paris, 01/01/1907, p. 23-24.
247. *Ibid.*, 10^e année, n° 4, Paris, 15/02/1907, p. 123.
248. *Ibid.*, 11^e année, n° 9, Paris, 01/05/1908, p. 304-305.
249. *Ibid.*, 13^e année, n° 4, Paris, 15/02/1910, p. 162.
250. [CORRESPONDANT], « A « saison » de Paris », *A arte musical*, 13^e année, n° 300, Lisbonne, 15/06/1911, p. 91-92.
251. « Crítica e críticos musicais », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 21, Lisbonne, 28/05/1911, p. 1-2.
252. DANTAS (Júlio), « Um filósofo : João de Freitas Branco », *Ilustração Portuguesa*, n° 231, Lisbonne, 25/07/1910, p. 109-112.
253. *Diário de Notícias*, Lisbonne, 17/05/1919.
254. *Diário do Governo*, 11^e série, n° 185, Lisbonne, 08/08/1912, p. 2806.
255. *Diário do Governo*, 11^e série, n° 173, Lisbonne, 26/07/1913, p. 2784-2786.
256. *Diário do Governo*, 11^e série, n° 291, Lisbonne, 14/12/1914, p. 4872-4873.
257. *Diário do Governo*, n° 307, 2^e série, Lisbonne, 30/12/1916, p. 2449.
258. *Diário nacional*, Lisbonne, 24/11/1917, p. 3.
259. « Dr. Adriano Xavier Cordeiro », *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1921*, éd. O. Xavier Cordeiro, Lisbonne, Parceria António Maria Pereira, 1920, p. 5-15.
260. *Echo musical*, 1^{re} année, n° 16, Lisbonne, 27/04/1911, p. 3.
261. *Eco musical*, 7^e année, n° 314, Lisbonne, 20/11/1917.
262. *Eco musical*, 7^e année, n° 316, Lisbonne, 20/12/1917.
263. *Eco musical*, 8^e année, n° 327, Lisbonne, 20/04/1918.
264. *Eco musical*, 9^e année, n° 362, Lisbonne, 20/05/1919, p. 3.

265. *Eco musical*, 9^e année, n° 367, Lisbonne, 10/07/1919.
266. *Eco musical*, 10^e année, n° 430, Lisbonne, 01/01/1922, p. 2.
267. *Eco musical*, 11^e année, n° 443, Lisbonne, 22/05/1922, p. 1.
268. *Eco musical*, 13^e année, n° 483, Lisbonne, 05/01/1923, p. 2.
269. *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 3-4.
270. *Eco musical*, 12^e année, n° 466, Lisbonne, 25/06/1923, p. 5-6 et 10.
271. *Eco musical*, 12^e année, n° 468, Lisbonne, 25/07/1923, p. 4
272. *Eco musical*, 13^e année, n° 509, Lisbonne, 15/10/1924, p. 2.
273. *Eco musical*, 14^e année, n° 526, Lisbonne, 25/06/1925, p. 1.
274. « Escândalo !!! O filme *Gado bravo* apreendido !!! », *O visor*, n° 2, Lisbonne, 25/08/1934, p. 1 et 5.
275. « Exposition internationale d'Anvers : le concert Viana da Mota », *Neptune*, [Anvers ?], 23/09/1930 (coupure de journal appartenant aux fonds Viana da Mota conservé dans le CEM/BNL).
276. *Jornal do comércio e das colónias*, Lisbonne, 08/02/1933, p. 2.
277. *La revue musicale*, 11^e année, n° 6, Paris, 15/03/1911, p. 113-118.
278. LAMBERTINI (Michel'angelo), « Os concertos sinfónicos do Porto », *A arte musical*, 16^e année, n° 370, Lisbonne, 15/05/1914, p. 69-70.
279. LISBOA (Esteves), « Amor de Perdição », *A arte musical*, 9^e année, n° 197, Lisbonne, 06/03/1907, p. 56-61.
280. MENEZES (Luís da Cunha), « Crónica semanal : palestras musicais », *Diário nacional*, Lisbonne, 29/10/1917, p. 2.
281. Id., « Critique du concert du 24 mars 1918 au Théâtre République », *Diário nacional*, Lisbonne, 26/03/1918, p. 2.
282. MODESTO (Dom) [Pseud.], « Salão da Ilustração : Concurso de música portuguesa », *O dia*, 20^e année, n° 5810, Lisbonne, 22/12/1909, p. 2.
283. MOTA (José Viana da), « O ensino musical em Portugal », *Águia*, n° 69-70, septembre-octobre 1917, p. 114-120.
284. Id., *A vida de Franz Liszt*, Porto, Lopes da Silva, 1945, 271 p.

285. MOUGA (Fernando), « Canto guerreiro de Espartacus », *Seara nova*, 25^e année, n° 956, Lisbonne, 08/12/1945, p. 227.
286. « Música de autores portugueses », Programme du concert réalisé au Conservatoire de Lisbonne par Maria Amélia Fernandes Teixeira, Lisbonne, Conservatoire national, 09/05/1925 (CEM/BNL).
287. « Música : Salão do Conservatório nacional de música », *O século*, 43^e année, n° 14836, Lisbonne, 04/06/1923, p. 2.
288. « Notas soltas », *Eco musical*, 9^e année, n° 351, Lisbonne, 01/02/1919, p. 2.
289. « Notas soltas », *Eco musical*, 9^e année, n° 356, Lisbonne, 20/03/1919, p. 2.
290. « Notas soltas », *Eco musical*, 9^e année, n° 362, Lisbonne, 20/05/1919, p. 2.
291. Notes de programme du concert réalisé au Théâtre de S. Carlos le 30/04/1925, Lisbonne, 30/04/1925.
292. « O Amor de Perdição », *A arte musical*, 8^e année, n° 175, Lisbonne, 15/04/1906, p. 81-82.
293. « O concurso da Sociedade de música de câmara e a sonata do sr. Freitas Branco : uma entrevista com Ernesto Vieira », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 18, Lisbonne, 08/05/1911, p. 1-4.
294. « O critério do sr. Arroyo », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 19, Lisbonne, 14/05/1911, p. 3-4.
295. « O ensino oficial da música », *A opinião*, 2^e année, n° 460, Lisbonne, 13/08/1917, p. 1.
296. « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 346, Lisbonne, 10/11/1918, p. 152.
297. « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 347, Lisbonne, 01/12/1918, p. 160-161.
298. « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 9^e année, n° 348, Lisbonne, 01/01/1919, p. 5.
299. « O Grupo dos Quatro », *Ilustração*, 5^e année, n° 108, Lisbonne, 16/06/1930, p. 35-36.
300. « O plágio musical », *A capital*, 1^{re} année, n° 273, Lisbonne, 07/04/1911, p. 2.
301. « O plágio musical », *A capital*, 1^{re} année, n° 274, Lisbonne, 08/04/1911, p. 3.
302. « O plágio musical », *A capital*, 1^{re} année, n° 285, Lisbonne, 20/04/1911, p. 2.
303. « O sonho de um músico de 20 anos », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 14, Lisbonne, 12/04/1911, p. 2-3.

304. « O sonho d'um músico de 20 anos », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 15, Lisbonne, 19/04/1911, p. 3.
305. « O Sr. Ruy Coelho », *Novidades*, 26^e année, n° 8157, Lisbonne, 19/04/1911, p. 1.
306. « O 1^o Congresso nacional de radiofonia », *Arte musical*, 2^e année, n° 52, Lisbonne, 10/06/1932, p. 1.
307. *O século*, 67^e année, n° 23404, Lisbonne, 24/05/1947, p. 1-2.
308. *O século*, 67^e année, n° 23405, 25/05/1947, p. 1.
309. « Os músicos e a crise », *Arte musical*, 1^{re} année, n° 32, Lisbonne, 10/11/1930, p. 1.
310. « Palavras de Viana da Mota », *Arte musical*, 9^e année, n° 289, Lisbonne, 25/01/1939, p. 1.
311. PAQUE (Désiré), « Correspondance de Lisbonne », *Le courrier musical*, 10^e année, n° 1, Paris, 01/01/1907, p. 23.
312. Id., « Correspondance de Lisbonne », *Le courrier musical*, 11^e année, n° 9, Paris, 01/05/1908, p. 304-305.
313. « Pâque, o reformador », *A arte musical*, 10^e année, n° 226, Lisbonne, 15/05/1908, p. 94.
314. *Personnel associé à l'Académie des Sciences du Portugal et ses instituts annexes, au 31 octobre 1915*, Coimbra, Académie des Sciences du Portugal, 1915, 57 p.
315. « Plagiato musical : quem está na verdade? », *O paiz*, 6^e année, n° 1491, Lisbonne, 14/04/1911, p. 1.
316. « Plagiato musical », *O paiz*, 6^e année, n° 1493, Lisbonne, 17/04/1911, p. 2.
317. Programme du concert réalisé au salon du Conservatoire national le 11 avril 1920, Lisbonne, Tipografia Maurício, 11/04/1920.
318. Programme du concert réalisé au Conservatoire national le 16 décembre 1920, Lisbonne, Tipografia da Casa Portuguesa, 16/12/1920.
319. Programme des 5^e et 6^e concerts symphoniques au Théâtre de S. Carlos, les 22 et 23/12/1923, Lisbonne, Imprensa Libânio da Silva, 22-23/12/1923.
320. Programme du concert commémoratif du premier anniversaire de la mort d'Augusto Machado réalisé au Conservatoire de Lisbonne le 26/03/1925, Lisbonne, 26/03/1925.
321. Programme du récital de piano de José Viana da Mota qui eu lieu le 14/05/1926 au Théâtre Lyrique [de S. Carlos ?], s. l., 14/05/1926.

322. Programme du concert commémoratif du centenaire de la mort de Beethoven réalisé au Théâtre de S. Luís le 13/03/1927, Lisbonne, 13/03/1927.
323. Programme du récital de piano de José Viana da Mota du 22/02/1928 à la salle Gaveau, Paris, 22/02/1928.
324. Programme du concert commémoratif du premier centenaire de la mort de Schubert réalisé au Conservatoire de Lisbonne le 19/12/1928, Lisbonne, 19/12/1928.
325. Programme du récital de piano de José Viana da Mota du 22/09/1930 à la salle des fêtes de l'Exposition internationale, coloniale, maritime et d'art flamand ancien d'Anvers, Anvers, 22/09/1930.
326. Programme de la session d'hommage à Viana da Mota romue par les élèves du Conservatoire qui eut lieu le 9 avril 1938, Lisbonne, 09/04/1938 (CEM/BNL).
327. Programme du concert qui eut lieu le 3 mars [1939] au Queen's Hall (Londres), [Londres], 03/03/[1939].
328. « Questão de arte », *Eco musical*, 7^e année, n° 286, Lisbonne, 01/02/1917, p. 26.
329. SACAVÉM (Alfredo Pinto), « Carta aberta ao Exm^o Sr. Luís de Freitas Branco », *A arte musical*, 17^e année, n° 406, Lisbonne, 15/11/1915, p. 188-189.
330. SAGUER (Teófilo), « A reedificação do nosso Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 338, Lisbonne, 10/08/1918, p. 114.
331. Id., « A reedificação do nosso Conservatório : conclusão », *Eco musical*, 8^e année, n° 339, Lisbonne, 20/08/1918, p. 1.
332. « Secção do Conservatório nacional de música », *Eco musical*, 12^e année, n° 467, Lisbonne, 15/07/1923, p. 4.
333. « Secção do Conservatório nacional de música », *Eco musical*, 12^e année, n° 474, Lisbonne, 25/09/1923, p. 5.
334. « Serão de Arte », *Novidades*, 26^e année, n° 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 1-2.
335. « Sonho de um músico de 20 anos : ainda o concurso de música de câmara », *Eco musical*, 1^{re} année, n° 17, Lisbonne, 03/05/1911, p. 2-3.
336. *The Times*, Londres, 30/11/1955, p. 13.
337. *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, 550 p.
338. « Um projecto de lei », *Diário de Lisboa*, 2^e année, n° 563, Lisbonne, 06/02/1923, p. 5.
339. « Um regente moderno : a arte do maestro Emil Cooper », *Eco musical*, 14^e année, n° 536, Lisbonne, 05/10/1925, p. 2-3.

Ouvrages de Luís de Freitas Branco

340. BRANCO Luís de Freitas, *Elementos de sciências musicais*, vol. I, « Acústica », Lisbonne, édition de l'auteur, (1/1922), 1931, 72 p.
341. Id., *Elementos de sciências musicais*, vol. II, « História da música », Lisbonne, édition de l'auteur, 1931, 126 p.
342. Id., *História popular da música : desde as origens até a actualidade*, 1^{re} éd., Lisbonne, Cosmos, 1943, 294 p.
343. Id., *A vida de Beethoven*, Lisboa, Cosmos, 1943, 124 p.
344. Id., *História popular da música : desde as origens até a actualidade*, Lisbonne, Cosmos, (1/1943), 1947, 295 p.
345. Id., *Tratado de Harmonia*, Lisbonne, Sasseti, 1947, 173 p.
346. Id., *A personalidade de Beethoven*, Lisboa, Cosmos, juillet 1947, 98 p.
347. Id., *Das ideias sobre a música em Portugal*, Coimbra, Vértice, 1951, 14 p.
348. Id., *D. João IV Músico*, Lisbonne, Fundação da Casa de Bragança, novembre 1956, 257 p.

Traductions de Luís de Freitas Branco

349. JACOBSEN (Jens Peter), *Seis novelas* (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Livraria Universal, 1923, 90 p.
350. STEFAN (Paul), *Franz Schubert*, (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Inquérito, s. d. [éd. originale 1947].
351. HERZFELD (Friedrich), *Nós e a música*, (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Livros do Brasil, [D.L. 1954], 272 p.

Articles de Luís de Freitas Branco¹

352. BRANCO (Luís de Freitas), « Crítica musical : *Amor de Perdição* », *Diário Ilustrado*, 37^e année, n° 12185, Lisbonne, 26/03/1907, p. 3
353. Id., « Páginas de estética », *A arte musical*, 13^e année, n° 311, Lisbonne, 30/11/1911, p. 181-183.

¹ Liste chronologique.

354. BRANCO (Luís de Freitas), « Eros vainqueur », *A arte musical*, 14^e année, n° 321, Lisbonne, 30/04/1912, p. 73-74.
355. Id., « Música de programa », *A arte musical*, 14^e année, n° 322, Lisbonne, 15/05/1912, p. 88-89.
356. Id., « Eros vainqueur », *A arte musical*, 15^e année, n° 323, Lisbonne, 31/05/1912, p. 93-94.
357. Id., « Paul Dukas », *A arte musical*, 15^e année, n° 340, Lisbonne, 15/02/1913, p. 27-29.
358. Id., « Igor Stravinsky », *A arte musical*, 15^e année, n° 344, Lisbonne, 15/04/1913, p. 69.
359. Id., « Anton Bruckner », *A arte musical*, 15^e année, n° 353, Lisbonne, 31/08/1913, p. 185-188.
360. Id., « Anton Bruckner », *A arte musical*, 15^e année, n° 354, Lisbonne, 15/09/1913, p. 196.
361. Id., « Albert Roussel », *A arte musical*, 16^e année, n° 380, Lisbonne, 15/10/1914, p. 149-150.
362. Id., « Albéric Magnard », *A arte musical*, 16^e année, n° 381, Lisbonne, 31/10/1914, p. 157-158.
363. Id., « Déodat de Séverac », *A arte musical*, 17^e année, n° 405, Lisbonne, 31/10/1915, p. 182-183.
364. Id., « Filosofia wagneriana », *A arte musical*, 17^e année, n° 406, Lisbonne, 15/11/1915, p. 185-187.
365. Id., « Resposta à carta aberta do Exm^o Sr. Alfredo Pinto (Sacavém) », *A arte musical*, 17^e année, n° 407, Lisbonne, 30/11/1915, p. 196-197.
366. Id., « Florent Schmitt », *A arte musical*, 17^e année, n° 407, Lisbonne, 30/11/1915, p. 203.
367. Id., « Música e instrumentos », *A questão ibérica*, Lisbonne, Almeida, Miranda et Sousa, 1916, p. 119-143.
368. Id., « O congresso de história da arte e a nossa música », *Diário de Lisboa*, 1^{re} année, n° 178, Lisbonne, 01/11/1921, p. 1.
369. Id., « Ricardo Wagner », *Eco musical*, 12^e année, n° 464, Lisbonne, 22/05/1923, p. 6.
370. Id., « José Viana da Mota », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 1.
371. Id., « Ricardo Wagner », *Eco musical*, [s.l.], 22/06/1923, p. 5.

372. BRANCO (Luís de Freitas), « Les contrepontistes de l'école d'Évora », *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, vol. III, Paris, PUF, 1924, p. 846-852.
373. Id., « El-Rei e a música », *Acção realista*, Lisbonne, 28/04/1926¹.
374. Id., « Ser português », *Acção realista*, Lisbonne, 04/05/1926.
375. Id., « Música moderna estrangeira », *Acção realista*, Lisbonne, 05/05/1926.
376. Id., « Os recentes progressos da música em Portugal », *Acção realista*, Lisbonne, 13/05/1926.
377. Id., « Música cinematográfica », *Acção realista*, Lisbonne, 21/05/1926.
378. Id., « A missão dos artistas », *Acção realista*, Lisbonne, 22/05/1926.
379. Id., « Renascença », *Acção realista*, Lisbonne, 26/05/1926.
380. Id., « A decadência da ópera », *Acção realista*, Lisbonne, 27/05/1926.
381. Id., « Dança moderna », *Acção realista*, Lisbonne, 03/06/1926.
382. Id., « A ópera e a revolução francesa », *Acção realista*, Lisbonne, 11/06/1926.
383. Id., « Ópera portuguesa », *Acção realista*, Lisbonne, 17/06/1926.
384. Id., « A música nos soviets », *Acção realista*, Lisbonne, 22/06/1926.
385. Id., « O nacionalismo de Wagner », *Acção realista*, Lisbonne, 08/07/1926.
386. Id., « Música contemporânea », *Acção realista*, Lisbonne, 15/07/1926.
387. Id., « A música e o pensamento latino », *De música*, 1^{re} année, n° 2, Lisbonne, Association académique du Conservatoire de musique de Lisbonne, août 1930, p. 1-3.
388. Id., « A música e o pensamento latino », *De música*, 2^e année, n° 4, Lisbonne, Association académique du Conservatoire de musique de Lisbonne, mai 1931, p. 12-13.
389. Id., « Paul Stefan », *Arte musical*, 1^{re} année, n° 29, Lisbonne, 20/10/1931, p. 1.
390. Id., « Questões radiofónicas », *Arte musical*, 2^e année, n° 62, Lisbonne, 20/09/1932, p. 4-5.
391. Id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 111, Lisbonne, 30/01/1934, p. 4.
392. Id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 112, Lisbonne, 10/02/1934, p. 3-4.
393. Id., « Sobre folclorismo », *Arte musical*, 4^e année, n° 112, Lisbonne, 10/02/1934, p. 2.

¹ N^{os} 374 à 387 : découpures ; pages non numérotées (NB/MHF).

394. BRANCO (Luís de Freitas), « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 113, Lisbonne, 20/02/1934, p. 3-4.
395. Id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 114, Lisbonne, 28/02/1934, p. 3-4.
396. Id. « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 115, Lisbonne, 10/03/1934, p. 2.
397. Id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 116, Lisbonne, 20/03/1934, p. 3-4.
398. Id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 117, Lisbonne, 30/03/1934, p. 2.
399. Id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 118, Lisbonne, 10/04/1934, p. 3.
400. Id., « O « Pelléas et Mélisande » de Debussy », *Arte musical*, 4^e année, n° 118, Lisbonne, 10/04/1934, p. 5.
401. Id., « Franz Schrecker », *Arte musical*, 4^e année, n° 118, 10/04/1934, p. 1.
402. Id., « Hitler e a música alemã », *Arte musical*, n° 133, 10/09/1934, p. 2-3.
403. Id., « Hitler e a música alemã », *Arte musical*, n° 134, 20/09/1934, p. 2-4.
404. Id., « Polifonia vocal (*a cappella*) », *Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, vol. II, ed. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1934, p. 547-565.
405. Id., « Acerca da escassez da produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 186, Lisbonne, 29/02/1936, p. 1.
406. Id., « Acerca da escassez da produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 187, Lisbonne, 10/03/1936, p. 1 et 5.
407. Id., « Produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 188, Lisbonne, 20/03/1936, p. 1.
408. Id., « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 193, Lisbonne, 10/05/1936, p. 1.
409. Id., « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 194, Lisbonne, 20/05/1936, p. 1.
410. Id., « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 195, Lisbonne, 30/05/1936, p. 1 et 4.
411. Id., « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 198, Lisbonne, 30/06/1936, p. 1.
412. Id., « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 199, Lisbonne, 10/07/1936, p. 1.

413. BRANCO (Luís de Freitas), « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 200, Lisbonne, 20/07/1936, p. 1 et 4.
414. Id., « Organização musical », *Arte musical*, 6^e année, n° 204, Lisbonne, 30/08/1936, p. 1 et 4.
415. Id., « Organização musical », *Arte musical*, 6^e année, n° 205, Lisbonne, 10/09/1936, p. 1 et 4.
416. Id., « O bom gosto na música », *Arte musical*, 6^e année, n° 206, Lisbonne, 20/09/1936, p. 3-4.
417. Id., « O bom gosto na música », *Arte musical*, 6^e année, n° 207, Lisbonne, 30/09/1936, p. 3-4.
418. Id., « Polifonia : excerpto de uma conferência », *Seara Nova*, 16^e année, n° 492, Lisbonne, 17/12/1936, p. 185-189.
419. Id., « Músicos madeirenses », *Arte musical*, 7^e année, n° 234, Lisbonne, 30/06/1937, p. 4.
420. Id., « Hector Berlioz em Weimar », *Arte musical*, 7^e année, n° 245, Lisbonne, 20/10/1937, p. 3 et 6.
421. Id., « Hector Berlioz em Weimar », *Arte musical*, 7^e année, n° 246, Lisbonne, 30/10/1937, p. 3-5.
422. Id., « Descartes e a Música », *Arte musical*, 8^e année, n° 254, Lisbonne, 20/01/1938, p. 1 et 5.
423. Id., « Ensino artístico e cultura geral », *Arte musical*, 8^e année, n° 263, Lisbonne, 20/04/1938, p. 1-2.
424. Id., « Música portuguesa antiga em arquivos estrangeiros », *Arte musical*, 8^e année, n° 265, Lisbonne, 10/05/1938, p. 3-4.
425. Id., « Algumas considerações sobre o “Parsifal” de Wagner », *Arte musical*, 8^e année, n° 271, Lisbonne, 30/06/1938, p. 3-4.
426. Id., « Em louvor de Viana da Mota », *Arte musical*, 8^e année, n° 270, Lisbonne, 30/06/1938, p. 1-3.
427. Id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 271, Lisbonne, 10/07/1938, p. 7.
428. Id., « A importância histórica do “Fausto” de Liszt », *Arte musical*, 8^e année, n° 272, Lisbonne, 20/07/1938, p. 6-7.

429. BRANCO (Luís de Freitas), « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 272, Lisbonne, 20/07/1938, p. 3-4.
430. Id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 273, Lisbonne, 30/07/1938, p. 6-7.
431. Id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 275, Lisbonne, 20/08/1938, p. 6.
432. Id., « Roberto de Viseu », *Arte musical*, 8^e année, n° 275, Lisbonne, 20/08/1938, p. 1, 4.
433. Id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 276, Lisbonne, 30/08/1938, p. 6.
434. Id., « Música e intercâmbio intelectual », *Arte musical*, 8^e année, n° 276, Lisbonne, 30/08/1938, p. 1, 4.
435. Id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 277, Lisbonne, 10/09/1938, p. 6-7.
436. Id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 278, Lisbonne, 20/09/1938, p. 3.
437. Id., « O futuro de uma profissão », *Arte musical*, 8^e année, n° 279, Lisbonne, 30/09/1938, p. 6-8.
438. Id., « 13^o concerto de música do renascimento », *Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, vol. IV, ed. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1938, p. 255-265.
439. MOTA (José Viana da) et BRANCO (Luís de Freitas), « La musique portugaise », *La revue musicale*, Paris, février-mars 1940, p. 134-138¹.
440. BRANCO (Luís de Freitas), « A situação actual », *Música*, n° 2, Porto, Conservatoire de musique, octobre 1942, p. 15.
441. Id., « Beethoven e a cultura literária », *Arte musical*, 14^e année, n° 339, Lisbonne, 25/01/1944, p. 6-9.
442. Id., « Uma conversa com Albert Roussel », *Arte musical*, 14^e année, n° 342, Lisbonne, 25/04/1944, p. 15-18; article republié dans *Arte musical*, 27^e année, 3^e série, n° 1, Lisbonne, J.M.P., mars-avril 1958, p. 17-18.
443. Id., « À beira da sepultura de Beethoven », *Arte musical*, 14^e année, n° 345, Lisbonne, 25/07/1944, p. 15-17.
444. Id., « Beethoven à mesa », *Arte musical*, 14^e année, n° 346, Lisbonne, 25/08/1944, p. 6-9.

¹ Nous faisons figurer cet article dans la liste des écrits de Freitas Branco car il est sur que il en fut le principal auteur, Viana da Mota ayant simplement complété son texte comme nous l'avons vu ci-dessus.

445. BRANCO (Luís de Freitas), « Beethoven e a Inglaterra », *Arte musical*, 14^e année, n° 347, Lisbonne, 25/09/1944, p. 12-20.
446. Id., « As residências de Beethoven », *Arte musical*, 14^e année, n° 348, Lisbonne, 25/10/1944, p. 11-14.
447. Id., « O pessoal menor de Beethoven », *Arte musical*, 14^e année, n° 349, Lisbonne, 25/11/1944, p. 2-9.
448. Id., « Vida de Liszt por José Viana da Mota », *Arte musical*, 15^e année, n° 353, Lisbonne, 25/09/1945, p. 8-12.
449. Id., « Vida de Liszt por José Viana da Mota (conclusão) », *Arte musical*, 15^e année, n° 354, Lisbonne, 25/12/1945, p. 8-12.
450. Id. « O ensino universitário da música », *Universitas*, III, n° 18, Lisbonne, Liga Universitária Católica Feminina, janvier-avril 1946, p. 16-18.
451. Id., « O primeiro festival de Edinburgo », *Arte musical*, 16^e année, n° 360 et 361, Lisbonne, été-automne 1947, p. 46-59.
452. Id., « Adeus a Viana da Mota », *O século*, 63^e année, n° 23772, Lisbonne, 02/06/1948, p. 2.
453. Id., *David de Sousa : Homenagem da Emissora nacional*, s. l. [Lisbonne], s. d. [03/10/1948] (MMSR).
454. Id., « Algumas palavras sobre Vianna da Motta », *Vértice*, VI, n° 64, Coimbra, décembre 1948, p. 394-399.
455. Id., « Formas musicais ; conferência feita na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa a 16 de Março de 1949 », *Arquivos da Faculdade de Ciências*, fascicule n° 2, Lisbonne, Universidade de Lisboa, 1949, 18 p.
456. Id., « Chopin e Portugal », *Vértice*, VIII, n° 74, Coimbra, octobre 1949, p. 206-208.
457. Id., « Ricardo Strauss teve ombros para receber sem vacilar o peso desse mundo que é a música alemã dos séculos XVIII e XIX », *O século*, Lisbonne, 9/09/1949, p. 1 et 6.
458. Id., « Recordações I », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 1, Lisbonne, JMP, octobre 1950, p. 6.
459. Id., « Recordações II », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 1, Lisbonne, JMP, novembre 1950, p. 4.
460. Id., « Recordações III », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 3, Lisbonne, JMP, décembre 1950, p. 4.

461. BRANCO (Luís de Freitas), « No 1º aniversário do falecimento do professor Tomás Borba », *Gazeta Musical*, 1^{re} année, nº 6, Lisbonne, Academia de amadores de música, 01/03/1951, p. 4.
462. Id., « Schönberg e a juventude de hoje », *Boletim da Juventude musical portuguesa*, II, nº 12-13, Lisbonne, Juventude musical portuguesa, septembre-octobre 1951, p. 1 et 3-5.
463. Id., « Das ideias sobre a música em Portugal », *Vértice (Separata)*, [Coimbra, Tipografia Atlântida], 1951, 14 p.
464. Id., « A teoria do polibasismo », *Gazeta musical*, 2^e année, nº 19, Lisbonne, 01/04/1952, p. 5.
465. Id., « Arte e regionalismo », *Gazeta musical*, 2^e année, nº 20, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, 01/05/1952, p. 1-2.
466. Id., « A técnica dualista », *Gazeta musical*, 2^e année, nº 21, Lisbonne, 01/06/1952, p. 4 et 10.
467. Id., « O princípio associativo na harmonia », *Gazeta musical*, 2^e année, Lisbonne, nº 23, 01/08/1952, p. 12-13.
468. Id., « Relações harmónicas », *Gazeta musical*, 2^e année, nº 24, Lisbonne, 01/09/1952, p. 6 et 10.
469. Id., « O contraponto », *Gazeta musical*, 3^e année, nº 25-26, Lisbonne, octobre-novembre 1952, p. 20-22.
470. Id., « Jacques Thibaud : um grande músico que desaparece », *Gazeta musical*, 4^e année, nº 37-38, Lisbonne, octobre-novembre 1952, p. 163.
471. Id., « Vianna da Motta, director de orquestra », *Vianna da Motta in memoriam*, éd. Oliva Guerra, Lisbonne, Oficina gráfica de Ramos, 1952, p. 63-72.
472. Id., *A música e a casa de Bragança : conferência pronunciada no Paço ducal de Vila Viçosa na tarde de 10 de Junho de 1952*, Lisbonne, Fondation de la Maison de Bragança, 1953, 30 p.
473. Id., « O centenário de Freitas Branco, figura de realce nas letras portuguesas », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 7/08/1955, p. 3.
474. Id., « Depoimento (1948) », Notes de programme du concert commémoratif du centenaire de José Viana da Mota réalisé à l'Académie d'Amateurs de Musique le 24/04/1968, Lisbonne, AAM, 1968, 4 p.
475. Id., « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, nº 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.
476. Id., « Exercício de solfejo », *Solfejos autógrafos de compositores portugueses*, Lisbonne, Valentim de Carvalho, 1921.

Correspondance de Luís de Freitas Branco

477. BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Alfredo de Freitas Branco, Berlin, 14/05/1910 (NB/MHF).
478. Id., Lettre [brouillon] à Agustin Soler, [Lisbonne ?], [?]/03/1926 (JMFB).
479. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 17/02/1933 (AMS).
480. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 23/04/1933 (AMS).
481. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, s. l. n. d. [avant avril 1933 ?1934 ?] (AMS).
482. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 23/01/1942 (AMS).
483. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 16/02/1942 (AMS).
484. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 17/02/1942 (AMS).
485. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 12/11/1942 (AMS).
486. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Paço d'Arcos, 18/05/1947 (AMS).
487. Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Paço d'Arcos, 20/05/1947 (AMS).
488. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, s. l. n. d. (JMFB).
489. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Bordeaux, 08/02/1910 (JMFB).
490. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 12/02/1910 (JMFB).
491. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 14/02/1910 (JMFB).
492. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 17/02/1910 (NB/MHF).
493. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 18/02/1910 (JMFB).
494. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 23/02/1910 (NB/MHF).
495. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 02/03/1910 (NB/MHF).
496. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 07/03/1910 (NB/MHF).
497. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 09/03/1910 (JMFB).
498. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 09/03/1910 (JMFB).
499. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 17/03/1910 (NB/MHF).
500. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 21/03/1910 (NB/MHF).
501. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 27/03/1910 (JMFB).
502. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 31/03/1910 (JMFB).
503. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 03/04/1910 (JMFB).
504. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 07/04/1910 (JMFB).
505. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 08/04/1910 (JMFB).
506. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 12/04/1910 (JMFB).
507. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 15/04/1910 (NB/MHF).
508. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 18/04/1910 (NB/MHF).
509. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 20/04/1910 (JMFB).
510. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 26/04/1910 (JMFB).
511. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 29/04/1910 (JMFB).
512. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 29/04/1910 (JMFB).
513. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 02/05/1910 (JMFB).
514. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 04/05/1910 (JMFB).
515. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 05/05/1910 (JMFB).
516. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 07/05/1910 (JMFB).
517. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 08/05/1910 (JMFB).
518. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 09/05/1910 (JMFB).
519. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 11/05/1910 (JMFB).

520. BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 12/05/1910 (JMFB).
521. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 13/05/1910 (JMFB).
522. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 14/05/1910 (JMFB).
523. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 16/05/1910 (JMFB).
524. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 16/05/1910 (JMFB).
525. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 17/05/1910 (JMFB).
526. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 19/05/1910 (JMFB).
527. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 21/05/1910 (JMFB).
528. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 25/05/1910 (JMFB).
529. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 26/05/1910 (JMFB).
530. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 15/[11 ?]/1911 (JMFB).
531. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 23/11/1911 (JMFB).
532. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 19/12/1911 (JMFB).
533. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, s. d. [15/12/1911] (JMFB).
534. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Funchal, 24/05/1914 (JMFB).
535. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 06/02/1915 (JMFB).
536. Id., Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 07/12/1915 (JMFB).
537. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 19/02/1915 (JMFB).
538. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 06/03/1915 (JMFB).
539. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, [Lisbonne?], [entre le 07 et le 20/03/1915] (JMFB).
540. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Luso, 18/09/1916 (JMFB).
541. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 09/08/1917 (JMFB).
542. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 23/09/1917 (JMFB).
543. Id., Lettre à Giacomo Armani, Lisbonne, 26/05/1926 (JMFB).
544. Id., Lettre [brouillon] à [L'Inspecteur du Conservatoire], Lisbonne, [09/09/1930 ?] (JMFB).
545. Id., Lettre à Isabel de Freitas Branco, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).
546. Id., Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 14/04/1910 (JMFB).
547. Id., Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 06/05/1910 (NB/MHF).
548. Id., Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 08/05/1910 (JMFB).
549. Id., Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 10/05/1910 (JMFB).
550. Id., Carte postale à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 11/05/1910 (JMFB).
551. Id., Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 14/05/1910 (JMFB).
552. Id., Carte postale à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 21/05/1910 (JMFB).
553. Id., Carte postale à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 23/05/1910 (JMFB).
554. Id., Lettre à João Vila Franca, s. l. n. d. (NB/MHF).
555. Id., Lettre à José Viana da Mota, Lisbonne, 27/02/1928 (MM).
556. Id., Lettre à José Viana da Mota, Paris, 17/05/1930 (MM).
557. Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 21/09/1931 (MM).
558. Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 23/11/1943 (MM).
559. Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 30/10/1945 (MM).
560. Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 15/11/1945 (MM).

561. BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 20/10/1946 (MM).
562. Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 27/10/1946 (MM).
563. Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 22/04/1947 (MM).
564. Id., Lettre à José Lassale, Madrid, 23/11/1926 (JMFB).
565. Id., Lettre à Maria Cândida de Freitas Branco, Reguengos, 04/10/1935 (JMFB).
566. Id., Lettre à Maria Cândida de Freitas Branco, Lisbonne, 09/04/1936 (JMFB).
567. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Guarda, 06/02/1910 (JMFB).
568. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 10/02/1910 (JMFB).
569. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 11/02/1910 (JMFB).
570. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 14/02/1910 (JMFB).
571. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 17/02/1910 (JMFB).
572. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 19/02/1910 (JMFB).
573. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 20/02/1910 (JMFB).
574. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).
575. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 02/03/1910 (JMFB).
576. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 03/03/1910 (JMFB).
577. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 07 /03/1910 (JMFB).
578. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 09 /03/1910 (JMFB).
579. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 12/03/1910 (JMFB).
580. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 15 /03/1910 (JMFB).
581. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 17 /03/1910 (JMFB).
582. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 19 /03/1910 (JMFB).
583. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 25/03/1910 (JMFB).
584. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 27/03/1910 (JMFB).
585. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 29 /03/1910 (JMFB).
586. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 07/04/1910 (JMFB).
587. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 09/03/1910 (JMFB).
588. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 09/04/1910 (JMFB).
589. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 10/04/1910 (JMFB).
590. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 13/04/1910 (JMFB).
591. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 16/04/1910 (JMFB).
592. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 19/04/1910 (JMFB).
593. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 22/04/1910 (JMFB).
594. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 24/04/1910 (JMFB).
595. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 27/04/1910 (JMFB).
596. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 30/04/1910 (JMFB).
597. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 01/05/1910 (JMFB).
598. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 22/05/1910 (JMFB).
599. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 23/05/1910 (JMFB).
600. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 27/05/1910 (JMFB).
601. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Berlin, 31/05/1910 (JMFB).
602. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Madrid, 30/04/1911 (JMFB).
603. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Paris, 02/05/1911 (JMFB).
604. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Paris, 05/05/1911 (JMFB).
605. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Paris, 06/05/1911 (JMFB).
606. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Paris, 07/05/1911 (JMFB).
607. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Paris, 09/05/1911 (JMFB).

608. BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à Marietta de Freitas Branco [en anglais], Paris, 21/10/1911 (JMFB).
609. Id., Carte postale à Marietta de Freitas Branco, [Lisbonne ?], 19/11/1911 (JMFB).
610. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Caldas da Rainha, 22/08/1916 (JMFB).
611. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Luso, 18/09/1916 (JMFB).
612. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Reguengos, 01/07/1945 (JMFB).
613. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Reguengos, 04/07/1945 (JMFB).
614. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Reguengos, 06/01/1946 (JMFB).
615. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Reguengos, 21/01/1946 (JMFB).
616. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, [Reguengos ?], 28/01/1946 (JMFB).
617. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Reguengos, 09/05/1946 (JMFB).
618. Id., Lettre [brouillon] à Mário Sampaio Ribeiro, s. l., 07/11/1942 (JMFB).
619. Id., Lettre à Pedro de Freitas Branco, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).
620. Id., Carte postale à Pedro, Isabel et Maria de Freitas Branco, Berlin, 23/05/1910 (JMFB).
621. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 17/02/1933 (MM).
622. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 14/06/1933 (MM).
623. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paris, 16/06/1934 (MM).
624. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 10/02/1936 (MM).
625. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 17/05/1937 (MM).
626. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 24/05/1937 (MM).
627. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 04/06/1937 (MM).
628. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 20/06/1937 (MM).
629. Id., Télégramme à Pedro do Prado, Lisbonne, 11/10/1938 (MM).
630. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 21/01/1939 (MM).
631. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 06/06/1940 (MM).
632. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 04/08/1940 (MM).
633. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 19/01/1942 (MM).
634. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 02/02/1942 (MM).
635. Id., Lettre à Pedro do Prado, s. l. [Lisbonne ?], 13/02/1942 (MM).
636. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 02/05/1942 (MM).
637. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 12/08/1942 (MM).
638. Id., Télégramme à Pedro do Prado, [Reguengos?], 11/10/1938 (MM).
639. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 03/10/1942 (MM).
640. Id., Lettre à Pedro do Prado, s. l., 19/01/1943 (MM).
641. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 24/01/1943 (MM).
642. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 25/06/1943 (MM).
643. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 15/10/1943 (MM).
644. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 17/10/1943 (MM).
645. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 24/10/1943 (MM).
646. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 10/11/1943 (MM).
647. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 23/11/1943 (MM).
648. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 22/12/1943 (MM).
649. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 05/05/1944 (MM).
650. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 29/06/1944 (MM).
651. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 04/10/1944 (MM).

652. BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 05/10/1944 (MM).
653. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 06/04/1945 (MM).
654. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 18/04/1945 (MM).
655. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 16/05/1945 (MM).
656. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 29/05/1945 (MM).
657. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 04/09/1945 (MM).
658. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 14/11/1945 (MM).
659. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 10/08/1947 (MM).
660. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 16/09/1947 (MM).
661. Id., Lettre à Pedro do Prado, Reguengos, 09/10/1947 (MM).
662. Id., Télégramme à Pedro do Prado, s. l., [06/10/1948 ?] (MM).
663. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 27/12/1948 (MM).
664. Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões [S.C. ?], 27/01/1949 (MM).
665. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 28/05/1949 (MM).
666. Id., Carte postale à Stella de Freitas Branco, Almeirim, 04/03/1911 (JMFB).
667. Id., Carte postale à Stella de Freitas Branco, Almeirim, 04/03/[1916?] (JMFB).
668. Id., Lettre à Stella de Freitas Branco, [Lisbonne, après 1916?] (JMFB).
669. Id., Lettre à Stella de Freitas Branco, Madrid, 21/11/1926 (JMFB).
670. Id., Lettre à Stella de Freitas Branco, Madrid, 26/11/1926 (JMFB).
671. Id., Lettre à Fidélio et Marietta de Freitas Branco, Porto, 25/03/1917 (JMFB).
672. Id., Lettre à Fidélio et Marietta de Freitas Branco, Lisbonne, 11/09/1917 (JMFB).
673. Id., Lettre à [??], Lisbonne, 29/07/1915 (JMFB).
674. Id., Lettre à [??], Lisbonne, s. d. [env. 1915] (JMFB).
675. BRANCO (Luís et Stella de Freitas), Lettre à Fidélio et Marietta de Freitas Branco, Porto, 13/03/1916 (JMFB).
676. Id., Lettre à Fidélio et Marietta de Freitas Branco, Porto, 14/03/1916 (JMFB).
677. Id., Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 09/06/1950 (MM).
678. Id., Hommage à Bento de Jesus Caraça, 25/06/1950 (AMS)..
679. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 11/08/1950 (MM).
680. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 07/10/1950 (MM).
681. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 07/10/1950 (MM).
682. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 17/11/1950 (MM).
683. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 06/03/1951 (MM).
684. Id., Lettre à Pedro do Prado, Monte do Perdigões, 07/03/1951 (MM).
685. Id., Lettre à Cândida Caraça, Reguengos, 16/01/1952 (AMS)..
686. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 28/06/1952 (MM).
687. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 23/10/1952 (MM).
688. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 26/04/1954 (MM).
689. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 02/05/1954 (MM).
690. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 12/05/1954 (MM).
691. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 15/05/1954 (MM).
692. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 22/06/1954 (MM).
693. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 01/07/1954 (MM).
694. Id., Carte Postale à Pedro do Prado, Vila Viçosa, 05/08/1954 (MM).
695. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 30/19/1954 (MM).

696. BRANCO (Luís et Stella de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 07/12/1954 (MM).
697. Id., Lettre à Pedro do Prado, Paço d'Arcos, 04/01/1955 (MM).
698. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 29/03/1955 (MM).
699. Id., Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 15/04/1955 (MM).
700. Id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 05/10/1955 (MM).
701. Id., Lettre à Pedro do Prado, s. l., 03/07/1955 (MM).
702. Id., Lettre à Joly Braga Santos, Paço d'Arcos, 17/09/1955 (NB/MHF)

Correspondance adressée à Luís de Freitas Branco (LFB)

703. ADLER (Guido) et MERIAN (W. ?), Lettre à LFB, Vienne-Bâle [?], [?]/07/1927 (JMFB).
704. ALCAIDE (Tomaz), Carte postale à LFB, s. l., 29/09/1954 (JMFB).
705. ALLEN [prénom illisible], Lettre à LFB, Porto, 19/08/1931 (JMFB).
706. ANDRADE (Ernesto), Lettre à LFB, Paris, [10 ?]/10/ 1931
707. ANGLES (Higinio), Lettre à LFB, Barcelona, 07/02/1936 (JMFB).
708. ANÓNIMO, Lettre à Stella de Freitas Branco, Florence, 20/11/1921, (JMFB).
709. ARBOS (Enrique), Lettre à LFB, [Madrid ?], 25/11/1926, (JMFB).
710. ARMANI (Giacomo), Lettre à LFB, Florence, 18/[05 ?]/1926, (JMFB).
711. Id., Lettre à LFB, Milan, 11/06/1926, (JMFB).
712. Id., Lettre à LFB, Milan, 19/07/1926, (JMFB).
713. Id., Télégramme à LFB, Milan, 05/08/1926, (JMFB).
714. Id., Lettre à LFB, Milan, 06/08/1926, (JMFB).
715. Id., Lettre à LFB, Bergamo, 23/[08 ?]/1926, (JMFB).
716. Id., Lettre à LFB, Milan, 27/09/1926, (JMFB).
717. Id., Lettre à LFB, Milan, 15/10/1926, (JMFB).
718. Id., Lettre à LFB, Florence, 10/11/1926, (JMFB).
719. Id., Télégramme à LFB, Milan, 18/11/1926, (JMFB).
720. Id., Postale à LFB, Como, 29/02 /1927, (JMFB).
721. ARROIO (António), Lettre à LFB, s. l., 15/01/1910 (JMFB).
722. Id., Lettre à LFB, Porto, 26/01/1916 (JMFB).
723. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 22/07/1916 (JMFB).
724. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne], 22/04/1923 (JMFB).
725. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 05/11/1923 (JMFB).
726. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 02/04/1924 (JMFB).
727. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 16/07/1924 (JMFB).
728. Id., Carte postale à LFB, [Lisbonne], 25/07/1924 (JMFB).
729. ATTERBERG (Kurt), Lettre à LFB, Stockolm, 13/04/1935 (JMFB).
730. Id., Lettre à LFB, Stockolm, 27/04/1935 (JMFB).

731. AZEVEDO (Luís Corrêa de), Lettre à LFB, Rio de Janeiro, 24/08/1934 (JMFB).
732. BAHIA (Francisco), Lettre à LFB, s. l., 05/09/1921 (JMFB).
733. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 16/09/1922 (JMFB).
734. BALKEDOR (Violet), Lettre à LFB, Paris, 16/09/1922 (JMFB).
735. BANDIERA (Filippo), Lettre à LFB, Palestrina, 03/09/1921 (JMFB).
736. BARBACCI (Giovanni) et FRANCESCHI (Enrico), Carte postale à LFB, Madrid, 06/06/1923 (JMFB).
737. BARRETO (Mello), Télégramme à LFB, Madrid, 16/11/1926 (JMFB).
738. BENETO (Francisco), Carte postale à LFB, Lisbonne, 24/01/1932 (JMFB).
739. Id., Carte postale à Luís et Stella de Freitas Branco, Lisbonne, 07/01/1914 (JMFB).
740. BLANCH (Pedro), Lettre à LFB, [Porto], 20/02/1916 (JMFB).
741. BLANCH [BLANCO?] (Pedro), Lettre à LFB, Porto, 29/03/1916 (JMFB).
742. BLANCH (Pedro), Lettre à LFB, Lisbonne, 03/02/1927 (JMFB).
743. BLANCH (Pedro), Lettre à LFB, Lisbonne, 28/02/1927 (JMFB).
744. [BONAPLANA (Carmelita) ?], Carte postale à LFB, Barcelona, 2/07/1918 (JMFB).
745. BORBA (Tomaz), Lettre à LFB, Porto, 21/11/1932), (JMFB).
746. BORGIOLI (Patricia), Lettre à LFB, Porto, 28/03/1921 (JMFB).
747. BRAGA ([prénom illisible]), Carte postale à LFB, Lisbonne, 31/03/1910 (JMFB).
748. BRAGA (Hernâni), Lettre à LFB, Lisbonne, 29/05/1910 (JMFB).
749. BRANCO (Fidélío de Freitas), Lettre à LFB, [Livramento], 25/10/1911 (JMFB).
750. Id., Lettre à LFB, Funchal, 10/02/1915 (JMFB).
751. Id., Lettre à LFB, Luso, 24/08/1917 (JMFB).
752. BRANCO (João de Freitas [oncle]), Carte postale à LFB, s. l. n. d. [Lisbonne?, 11/01/1910?] (JMFB).
753. BRANCO (Luís de Freitas [neveu]), Lettre à LFB, Monte dos Perdigões, 27/04/1909 (JMFB).
754. BRANCO (Marietta de Freitas), Lettre à LFB, [Funchal], 24/10/1911 (JMFB).
755. Id., Lettre à LFB, Funchal, 09/02/1915 (JMFB).
756. Id., Lettre à LFB, Funchal, 08/03/1915 (JMFB).
757. Id., Lettre à LFB, Quinta do Hespanhol, 05/10/1919 (JMFB).
758. BRANCO (Maria Cândida de Freitas), Lettre à LFB, Echaracoiz [Pamplona], 23/02/1929 (JMFB).

759. BRANCO (Maria Cândida de Freitas), Lettre à LFB, [Pamplona ?], 15/10/1934 (JMFB).
760. Id., Lettre à LFB, Coimbra, 26/12/1954 (JMFB).
761. Id., Lettre à LFB, Coimbra, 08/01/1955 (JMFB).
762. Id., Lettre à LFB, Coimbra, 10/05/1955 (JMFB).
763. Id., Lettre à LFB, Coimbra, 02/11/1955 (JMFB).
764. BRANCO (Pedro de Freitas), Carte postale à LFB, s. l., 09/08/1920 (JMFB).
765. Id., Télégramme à LFB, Séville, 06/10/1929 (JMFB).
766. Id., Carte postale à LFB, [Paris], 23/06/1931 (JMFB).
767. Id., Lettre à LFB, Paris, 23/08/1931 (JMFB).
768. Id., Lettre à LFB, Paris, 12/10/1931 (JMFB).
769. Id., Lettre à LFB, Bilbao, 27/11/1931 (JMFB).
770. Id., Lettre à LFB, Paris, 20/08/1932 (JMFB).
771. Id., Lettre à LFB, Paris, 07/09/1932 (JMFB).
772. Id., Lettre à LFB, Paris, 19/10/1932 (JMFB).
773. Id., Carte postale à LFB, Paris, 14/11/1931 (JMFB).
774. Id., Lettre à LFB, Paris, 29/11/1932 (JMFB).
775. Id., Lettre à LFB, Paris, 19/10/1933 (JMFB).
776. Id., Carte postale à LFB, Paris, 12/10/1934 (JMFB).
777. Id., Carte postale à LFB, Brive, 08/07/1937 (JMFB).
778. BRANCO ([Tante ?]), Carte postale à Luís [et Stella?] de Freitas Branco, [Funchal, 14/01/1914] (JMFB).
779. BRANCO (Stella de Freitas), Lettre à LFB [incomplète], s. l. n. d. (JMFB).
780. BRANDAO (Sampaio), Lettre à LFB, s. l., 12/07/1936 (JMFB).
781. BREVILLE (Pierre de), Carte postale à LFB, Paris, [03/07/1912 ?] (JMFB).
782. Id., Lettre à LFB, Nüremberg, 06/08/1912 (JMFB).
783. [BRIEZ (Leopoldo) ?], Carte postale à LFB, [Barcelona ?], 26/06/1918 (JMFB).
784. BROOME ([Francis]), Lettre à LFB, Lisbonne, 02/01/1913 (JMFB).
785. BOULANGER (Nadia) Carte Postale à Stella Freitas Branco, Paris, 10/02/1957
786. CABREIRA (António), Lettre à LFB, Lisbonne, 08/03/1911 (JMFB).
787. [CAMPO (Conrado del) ?], Lettre à LFB, Madrid, 07/05/1917 (JMFB).
788. CARAÇA (Bento de Jesus), Carte postale à LFB, [Lisbonne], s. d. (JMFB).
789. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 09/04/1933 (JMFB).
790. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 25/03/1934 (JMFB).
791. Id., Lettre à LFB, s. l., 09/11/1942 (AMS)..
792. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 06/05/1947 (NB/MHF).
793. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 01/08/1947 (NB/MHF).
794. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 25/09/1947 (NB/MHF).
795. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 15/10/1947 (NB/MHF).

796. CARAÇA (Bento de Jesus), Lettre à LFB, Lisbonne, 20/10/1947 (NB/MHF).
797. CARLO (Tagliabue), Carte de visite à LFB, Lisbonne, 16/02/1948 (NB/MHF).
798. CARNEIRO (Cláudio), Lettre à LFB, Porto, 02/02/1936 (JMFB).
799. Id., Lettre à LFB, Porto, 23/01/1939 (JMFB).
800. Id., Lettre à LFB, Porto, 12/07/1954 (JMFB).
801. Id., Lettre à LFB, Porto, 15/10/1954 (JMFB).
802. Id., Lettre à LFB, Porto, 08/11/1954 (JMFB).
803. CARTAXO (A. Santos), Lettre à LFB, [Évora], 25/11/1933 (JMFB).
804. [CARVALHAES (Manuel de ?)], Lettre à LFB, s. l., 05/09/1921 (JMFB).
805. CASAS (Bartolomé Perez), Carte postale à LFB, Madrid, 14/12/1931 (JMFB).
806. Id., Lettre à LFB, Madrid, 03/07/1933 (JMFB).
807. Id., Lettre à LFB, Madrid, 30/05/1935 (JMFB).
808. Id., Carte postale à LFB, Madrid, 02/01/1936 (JMFB).
809. Id., Lettre à LFB, Madrid, 07/03/1936 (JMFB).
810. CASTANHO (Rosa), Instituto de Alta Cultura, Lettre à LFB, Lisboa, 17/09/1956, (JMFB).
811. CASTRO (Ernesto de Mello e), Lettre à LFB, Covilhã, 15/03/1925 (JMFB).
812. CHAVES (Luís), Lettre à LFB, Lisbonne, 21/10/1925 (JMFB).
813. CID [GIL ?] (Pedro), Lettre à LFB, Le Havre, 15/07/1923 (JMFB).
814. COCHOFEL (João José), Lettre à LFB, Lisbonne, 10/01/1951, (JMFB).
815. COELHO ([Henrique] Trindade), Lettre à LFB, Lisbonne, 24/12/1925 (JMFB).
816. Id., Lettre à LFB, [Rome], 12/04/1927 (JMFB).
817. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne], s. d. [env.1927] (JMFB).
818. COOPER (Emile), Lettre à LFB, Paris, 18/07/1925 (JMFB).
819. Id., Lettre à LFB, Paris, 07/07/1926 (JMFB).
820. CORBIN (Solange), Lettre à LFB, [Porto], 07/09/1942 (JMFB).
821. CORDEIRO (Xavier), Lettre à LFB, [Lisbonne], 07/06/1913 (JMFB).
822. COSTA (H.), Lettre à LFB, Lisbonne, 06/09/1934 (JMFB).
823. COSTA (João [?] da), Lettre à LFB, s. l., [03/03/1928 ?] (JMFB).
824. COSTA (Luís), Lettre à LFB, Porto, 29/12/1930 (JMFB).
825. Id., Lettre à LFB, Porto, 21/06/1931 (JMFB).
826. Id., Lettre à LFB, Porto, 24/01/1932 (JMFB).

827. COSTA (Maria Júdice da), Lettre à LFB, Lisbonne, 20/10/1935 (JMFB).
828. DACIANO (Bertino), Lettre à LFB, Porto, 22/01/1930 (JMFB).
829. DANTAS (Júlio), Lettre à LFB, Lisbonne, 23/04/1914 (JMFB).
830. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 31/05/1917 (JMFB).
831. Id., Lettre à LFB, s. l., 02/04/1926 (JMFB).
832. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 25/09/1941 (JMFB).
833. Id., Lettre à LFB s. l., 29/03/1950 (JMFB).
834. DIAS (João), Lettre à LFB, Porto, 23/10/1924 (JMFB).
835. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 28/01/1936 (JMFB).
836. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 27/02/1936 (JMFB).
837. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 24/03/1936 (JMFB).
838. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 24/04/1936 (JMFB).
839. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 23/06/1936 (JMFB).
840. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 25/07/1936 (JMFB).
841. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 27/03/1937 (JMFB).
842. DIAS (José), Lettre à LFB, Lisbonne, 08/04/1927 (JMFB).
843. [Nom et prénom illisibles] [Directeur Général des Beaux-Arts], Lettre à LFB, Lisbonne, 15/03/1931, (JMFB).
844. DUQUE (Santos), Lettre à LFB, Leipzig, 14/04/1930 (JMFB).
845. Id., Lettre à LFB, s. l. n. d. (JMFB).
846. DURST (Sidney), Lettre à LFB, Cincinnati, 10/04/1925 (JMFB).
847. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 13/07/1925 (JMFB).
848. EÇA DE QUEIROZ (António), Lettre à LFB, Lisbonne, 04/05/1951 (NB/MHF).
849. ECORCHEVILLE ([Jules]), Carte postale à LFB, Paris, 16/10/1912 (JMFB).
850. F. (Napoleão Matos), Lettre à LFB, Porto, 06/ 04/1917 (JMFB).
851. FÃO (Fernandes), Carte postale à LFB, Bona, s. d. [env.1925] (JMFB).
852. FIGUEIREDO (Carlos), Lettre à LFB, Porto, 04/11/1955, (JMFB).
853. FIGUEIREDO (José de), Lettre à LFB, Lisbonne, 12/01/1924 (JMFB).
854. FORNS (José), Lettre à LFB, Madrid, 13/01/1927 (JMFB).
855. FRANCA (João Vila), Lettre à LFB, s. l., [24/10/1919?], (AD [photocopie]).
856. FRAGOSO (Viriato de Sá), Lettre à LFB, Cantanhede, 03/06/1920 (JMFB).
857. FREITAS (António Maria), Lettre à LFB, Lisboa, 17/08/ 1921
858. GIL (Augusto), Lettre à LFB, Estoril, 18/06/1922 (JMFB).

859. GROVLEZ (Gabriel), Carte postale à LFB, [?-Suisse], [11/07/1911] (JMFB).
860. Id., Carte postale à LFB, [Paris ?], [avant le 17/08/1912] (JMFB).
861. Id., Carte postale à LFB, Paris, 15/10/1912 (JMFB).
862. Id., Carte postale à LFB, Paris, 01/01/1913 (JMFB).
863. Id., Carte postale à LFB, Paris, [12/06/1913] (JMFB).
864. Id., Carte postale à LFB, [Paris],]20/02/1914] (JMFB).
865. Id., Lettre à LFB, Paris, 06/04/1915 (JMFB).
866. Id., Lettre à LFB, Paris, 22/05/1916 (JMFB).
867. Id., Carte postale à LFB, Paris, 24/01/1918 (JMFB).
868. Id., Lettre à LFB, Paris, 13/04/1919 (JMFB).
869. Id., Lettre à LFB, Paris, 31/05/1919 (JMFB).
870. Id., Carte postale à LFB, Paris, 18/06/1919 (JMFB).
871. Id., Lettre à LFB, [Paris?], s. d. (JMFB).
872. GUERRA (Oliva), Lettre à LFB, Lisbonne, 24/01/1949 (JMFB).
873. GUERRA (António Vitor), Lettre à LFB, Figueira da Foz, 15/06/1954 (JMFB).
874. GUI (Vittorio) et GUI (Maria), Carte postale à LFB, Florence, ??/07/1921 (JMFB).
875. Id., Carte postale à LFB, Coimbra, 22/03/1922, (JMFB).
876. GUI (Vittorio), Carte postale à LFB, Florence, ??/07/1921 (JMFB).
877. Id., Lettre à LFB, Florence, 11/09/1921 (JMFB).
878. Id., Lettre à LFB, Florence, 24/10/1921 (JMFB).
879. Id., Carte postale à LFB, Florence, 19/12/1921 (JMFB).
880. Id., Lettre à LFB, Florence, 17/03/1922 (JMFB).
881. Id., Lettre à LFB, Florence, 15/04/1922, (JMFB).
882. Id., Lettre à LFB, Florence, 20/06/1922, (JMFB).
883. Id., Lettre à LFB, Turin, 20/07/1922, (JMFB).
884. Id., Lettre à LFB, Turin, 23/07/1922, (JMFB).
885. Id., Lettre à LFB, Turin, 04/09/1922, (JMFB).
886. Id., Lettre à LFB, Florence, 30/10/1922, (JMFB).
887. Id., Lettre à LFB, Florence, 16/11/1922, (JMFB).
888. Id., Lettre à LFB, Rome, 24/12/1922, (JMFB).
889. Id., Lettre à LFB, Florence, 03/05/1923, (JMFB).
890. Id., Lettre à LFB, Rome, ??/??/1923, (JMFB).
891. Id., Lettre à LFB, Florence, 14/08/1923, (JMFB).
892. Id., Lettre à LFB, Florence, 20/11/1923, (JMFB).
893. Id., Lettre à LFB, Milan, 22/02/1924 (JMFB).
894. Id., Lettre à LFB, Torre Pellice, 03/09/1924 (JMFB).
895. Id., Lettre à LFB, Milan, 17/10/1924 (JMFB).
896. Id., Carte postale à LFB, Milan, 21/11/1924 (JMFB).
897. Id., Lettre à LFB, Milan, 08/11/1924 (JMFB).
898. Id., Carte postale à LFB, Turin, 26/12/1924 (JMFB).
899. Id., Lettre à LFB, Turin, 21/12/1925 (JMFB).
900. Id., Carte postale à LFB, Rome, 27/02/1926 (JMFB).
901. Id., Carte postale à LFB, Milan, 22/02/1926 (JMFB).
902. Id., Carte postale à LFB, Milan, 09/04/1926 (JMFB).
903. Id., Lettre à LFB, Turin, 25/04/1926 (JMFB).

904. GUI (Vittorio), Lettre à LFB, Turin, 14/07/1926 (JMFB).
905. Id., Lettre à LFB, Milan, 19/06/1926 (JMFB).
906. Id., Lettre à LFB, Turin, 29/06/1926 (JMFB).
907. Id., Lettre à LFB, Turin, 04/08/1926 (JMFB).
908. Id., Lettre à LFB, Turin, 01/12/1927 (JMFB).
909. HALFTTER (Ernesto et Alice), Carte postale à LFB, Granada, 15/09/1929 (JMFB).
910. HALFTTER (Ernesto), Lettre à LFB, Paris, 29/12/1931 (JMFB).
911. HEUGEL (Philippe), Lettre à LFB, Paris, 12/09/1952 (NB/MHF).
912. HOESSLIN (F. V.), Carte postale à LFB, s. l., 11/08/1931 (JMFB).
913. HOLZER (Else Agathe), Lettre à LFB, New York, 17/08/1954 (JMFB).
914. [Nom et prénom illisibles] [Informador Musical], Lettre à LFB, Madrid, 06/09/19272, (JMFB).
915. [JAVACOPULOS (Vera)?], Lettre à LFB, Paris, 14/02/1935 (JMFB).
916. JOAQUIM (Manuel), Lettre à LFB, Évora, 23/05/1923 (JMFB).
917. JOUBERT (abbé Joseph), Lettre à LFB, Luçon, 26/11/1912 (JMFB).
918. Id., Lettre à LFB, Luçon, 08/12/1912 (JMFB).
919. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 20/02/1913 (JMFB).
920. Id., Lettre à LFB, Luçon, 27/02/1913 (JMFB).
921. Id., Lettre à LFB, Luçon, 27/08/1913 (JMFB).
922. Id., Lettre à LFB, Luçon, 12/09/1913 (JMFB).
923. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 17/09/1913 (JMFB).
924. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 29/09/1913 (JMFB).
925. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 04/10/1913 (JMFB).
926. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 26/11/1913 (JMFB).
927. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 18/12/1913 (JMFB).
928. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 01/01/1914 (JMFB).
929. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 02/01/1914 (JMFB).
930. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 22/01/1914 (JMFB).
931. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 28/01/1914 (JMFB).
932. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 09/02/1914 (JMFB).
933. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 19/02/1914 (JMFB).
934. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 05/03/1914 (JMFB).
935. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 27/04/1914 (JMFB).
936. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 02/07/1914 (JMFB).
937. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 21/07/1914 (JMFB).
938. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 06/01/1915 (JMFB).
939. Id., Carte postale à LFB, Luçon, 07/12/1915 (JMFB).
940. Id., Lettre à LFB, Luçon [Hôpital 46], 19/02/1915 (JMFB).
941. KASTNER (Santiago), Lettre à LFB, Madrid, 29/11/1935 (JMFB).
942. Id., Lettre à LFB, Madrid, 03/12/1935 (JMFB).

943. KASTNER (Santiago), Lettre à LFB, Barcelone, 28/04/1936 (JMFB).
944. KESTENBERG (Leo), Lettre à LFB, Prague, 11/11/1936(JMFB).
945. KIRSINGER, (A.), Lettre à LFB, Berlin, 26/04/1910 (JMFB).
946. Id., Lettre à LFB, Berlin, 09/06/1910 (JMFB).
947. Id., Lettre à LFB, Berlin, 21/07/1910 (JMFB).
948. KITCAT (Cecil), Lettre à LFB, Lisbonne, 27/10/1930 (JMFB).
949. KOBALADZÉ (Georges), Lettre à LFB, La Courneuve, 22/11/1954 (NB/MHF).
950. Id., Lettre à LFB et Maria Helena de Freitas, La Courneuve, 11/09/1951 (NB/MHF).
951. Id., Lettre à LFB et Maria Helena de Freitas, La Courneuve, 14/10/1952 (NB/MHF).
952. Id., Lettre à LFB et Maria Helena de Freitas, La Courneuve (Seine), s. d. (NB/MHF).
953. LACERDA (Francisco de), Lettre à LFB, Estoril, 26/08/1926 (JMFB).
954. LAGES (Francisco Fernandes), Lettre à LFB, Olhão, 16/03/1952 (NB/MHF).
955. LAMBERTINI (Michel'angelo), Carte postale à LFB, Lisbonne, [23/05/1910?] (JMFB).
956. Id., Carte postale à LFB, s. l., 16/04/1913 (JMFB).
957. Id., Lettre à LFB, Estremoz, 16/05/1913 (JMFB).
958. Id., Lettre à LFB, Setúbal, 25/06/1913 (JMFB).
959. Id., Lettre à LFB, Setúbal, 07/08/1913 (JMFB).
960. Id., Carte postale à LFB, Setúbal, 04/09/1913 (JMFB).
961. Id., Carte postale à LFB, Lisbonne, 23/07/1917 (JMFB).
962. Id., Carte postale à LFB, Setúbal, 09/03/1919 (JMFB).
963. LAPA (Rodrigues), Lettre à LFB, Lisbonne, 07/03/1936 (JMFB).
964. LASSALE (José), Lettre à LFB, [Lisbonne], 14/10/1925 (JMFB).
965. LASSALE (José), Lettre à LFB, Madrid, 16/11/[1926] (JMFB).
966. LEHMANN (Paul), Lettre à LFB, Berlin, 13/06/1910 (JMFB).
967. LIBORIO (Eduardo), Lettre à LFB, Lisbonne, 05/07/1924 (JMFB).
968. LIMA (Aquiles Mota), Lettre à LFB, Tomar, 28/06/1928 (JMFB).
969. LOPES (Marie Lévêque de Castello), Lettre à LFB, Lisbonne, 05/05/1921 (JMFB).
970. LOPES (Francisco Fernandes), Lettre à LFB, Lisbonne, 16/03/1952 (NB/MHF).
971. LOPES-GRAÇA (Fernando), Lettre à LFB, Lisbonne, 26/06/1952 (NB/MHF).
972. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 02/07/1952 (NB/MHF).
973. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 11/01/1953 (NB/MHF).
974. LOUGAS (Federico), Lettre à LFB, Paris, 29/09/1931 (JMFB).

975. LUCENA (Armando de), Lettre à LFB, Malveira, 20/07/1925 (JMFB).
976. [LUÍS (J. Lobo d'Ávila)], Lettre à LFB, Rome, 07/06/1917 (JMFB).
977. [Nom et prénom illisibles] [Licée Pedro Nunes], Lettre à LFB, Lisbonne, 28/11/1934 (JMFB).
978. MACHADO (A.), Lettre à LFB, Lisbonne, 17/03/1911 (JMFB).
979. Id., Lettre à LFB, s. l., 19/03/1924 (JMFB).
980. MACEDO (Raimundo de), Lettre à LFB, Braga, 02/03/1917 (JMFB).
981. [MACEDO?] (Raimundo de), Télégramme à LFB, Braga, 22/03/1917 (JMFB).
982. MAGLIANO (César), Lettre à LFB, [Coimbra], 28/09/1934 (JMFB).
983. [MALTA (F. Napoleão) ?], Lettre à LFB, Porto, 06/04/1917 (JMFB).
984. [MATOS (Gustavo de) ?] Lettre à LFB, Lisbonne, 08/10/1938 (JMFB)
985. [Nom et prénom illisibles] [Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts], Lettre à LFB, Paris, 14/05/1930, (JMFB).
986. MOREIRA de SÁ (Bernardo), Lettre à LFB, Porto, 08/12/1923 (JMFB).
987. MOTA (Emlio), Lettre à LFB, Lisbonne, 05/05/1932 (JMFB).
988. MOTA (José Viana da), Carte de visite à LFB, Berlin, 25/02/1910 (JMFB).
989. Id., Carte postale à LFB, Hamburg, 20/05/1910 (JMFB).
990. Id., Carte de visite à LFB, [Berlin?], [avant le 01/05/1911] (JMFB).
991. Id., Lettre à LFB, Colares, 18/09/1918 (JMFB).
992. Id., Lettre à LFB, Porto, 19/05/1921 (JMFB).
993. Id., Lettre à LFB, Colares, 10/07/1921 (JMFB).
994. Id., Lettre à LFB, Colares, 27/08/1921 (JMFB).
995. Id., Lettre à LFB, Colares, 10/09/1921 (JMFB).
996. Id., Lettre à LFB, Colares, 14/09/1921 (JMFB).
997. Id., Lettre à LFB, Colares, 14/09/1921 (JMFB).
998. NAVRATIL (Charles), Lettre à LFB, s. l., 08/07/1929 (JMFB).
999. NEMESIO (Vitorino), Lettre à LFB, Coimbra, 16/07/1937 (JMFB).
1000. NEUPARTH (Júlio), Lettre à LFB, Lisbonne, 05/07/1916 (JMFB).
1001. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 17/07/1916 (JMFB).
1002. OLIVEIRA (António Corrêa de), Lettre à LFB, [Esposende], 27/04/1913 (JMFB).
1003. OLIVEIRA (António J. de Sá), Lettre à LFB, Lisbonne, 28/09/1933 (JMFB).
1004. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 28/09/1933 (JMFB).
1005. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 24/05/1938 (JMFB).
1006. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 12/12/1938 (JMFB).

1007. OLIVEIRA (Domingos de), Carte postale à LFB, Lisbonne, 14/06/1937 (JMFB).
1008. OLIVEIRA, (J. Heliodoro), Devis adressé à LFB, Lisbonne, 10/11/1922 (JMFB).
1009. ORTIGÃO (Sebastião Ramalho), Lettre à LFB, [Lisbonne ?], 25/11/1920
1010. OSCAR (da Silva), Lettre à LFB, Paris, 15/01/1921 (JMFB).
1011. PAIS (Afonso), Lettre à LFB, Coimbra, 04/09/1921 (JMFB).
1012. PAIVA (Manuel de), Lettre à LFB, s. l. n. d. (JMFB).
1013. Id., Lettre à LFB, s. l./n/d [entre 1914 et 1918] (JMFB).
1014. Id., Lettre à LFB, São Pedro [da Madeira], 05/04/1915 (JMFB).
1015. PAQUE (Désiré), Carte postale à LFB, Berlin, 27/04/1910 (NB/MHF).
1016. Id., Lettre à LFB, Berlin, 04/06/1910 (NB/MHF).
1017. Id., Lettre à LFB, Berlin, 09/06/1910 (NB/MHF).
1018. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 09/07/1910 (NB/MHF).
1019. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 19/07/1910 (NB/MHF).
1020. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 28/07/1910 (JMFB).
1021. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 07/08/1910 (NB/MHF).
1022. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 01/09/1910 (NB/MHF).
1023. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 26/09/1910 (NB/MHF).
1024. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 12/11/1910 (JMFB).
1025. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 14/01/1911 (NB/MHF).
1026. Id., Carte postale à LFB, Berlin, 07/02/1911 (NB/MHF).
1027. Id., Carte postale à LFB, Paris, 28/05/1912 (NB/MHF).
1028. Id., Carte postale à LFB, Le Bouveret, 06/04/1913 (NB/MHF).
1029. Id., Lettre à LFB, Le Bouveret, 12/05/1913 (NB/MHF).
1030. Id., Carte postale à LFB, Genève, 19/12/1913 (NB/MHF).
1031. Id., Carte postale à LFB, Genève, 23/01/1914 (NB/MHF).
1032. Id., Carte postale à LFB, Paris, 26/07/1914 (NB/MHF).
1033. Id., Lettre à LFB, Paris, 25/04/1932 (JMFB).
1034. PASCAL (André), Télégramme à LFB, s. l., 04/10/1919 (JMFB).
1035. PEDROSO (Elisa Sousa), Lettre à LFB, Lisbonne, 04/01/1924 (JMFB).
1036. Id., Lettre à LFB, s. l., 09/11/1926 (JMFB).
1037. Id., Lettre à LFB, Madrid, 01/01/1936 (JMFB).
1038. Id., Lettre à LFB, Madrid, 26/02/1936 (JMFB).
1039. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne ?], 04/04/1936 (JMFB).
1040. Id., Lettre à LFB, Paris, 31/05/1936 (JMFB).
1041. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 11/12/1936 (JMFB).
1042. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne ?], 20/05/1937 (JMFB).
1043. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 25/05/1937 (JMFB).
1044. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne ?], 15/08/1939 (JMFB).
1045. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne ?], 29/09/1941 (JMFB).
1046. PIZZETTI (Ildebrando), Lettre à LFB, Milan, 02/01/1927 (JMFB).

1047. PEREIRA (Antero da Silva), Lettre à LFB, Ceia [Seia ?], 01/06/1924 (JMFB).
1048. PRUNIERES (Henry), Lettre à LFB, Paris, 05/07/[1926] (JMFB).
1049. PIMENTEL (Jaime), Lettre à LFB, Lisbonne, 01/05/1916 (JMFB).
1050. PORTELA (Lelo ?), Télégramme à LFB, Lisbonne, 23/06/1942 (JMFB).
1051. PINDELLA (Vicomte de), Lettre à LFB, Berlin, 20/06/1910 (JMFB).
1052. PRADO (Pedro do), Lettre à LFB, Coimbra, 06/03/1939 (JMFB).
1053. RAPOSO (Hipólito), à LFB, [Lisbonne], 10/12/1913 (JMFB).
1054. Id., Carte de visite à LFB, s. l., 24/11/1915 (JMFB).
1055. Id., Carte postale à LFB, Caíde, 01/04/1916 (JMFB).
1056. Id., Lettre à LFB, s. l., 01/09/1916 (JMFB).
1057. REUCHSEL (Maurice), Lettre à LFB, [Lyon], 10/05/1913 (JMFB).
1058. RIBEIRO (António Lopes), Carte postale à LFB, Paris, 16/06/1934 (JMFB).
1059. Id., Lettre à LFB, Paris, 01/07/1934 (JMFB).
1060. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 05/11/1942, (JMFB).
1061. CHARLES (de la Roncière), Lettre à LFB, Paris, ??/10/ 1921 (JMFB).
1062. SA (Bernardo Moreira de), Lettre à LFB, Porto, 10/11/1933 (JMFB).
1063. SA (Felicidade Moreira de) et al, Lettre à LFB, Porto, 31/05/1929 (JMFB).
1064. SALAZAR (Adolfo), Lettre à LFB, Madrid, 28/11/1926 (JMFB).
1065. SANTOS (Artur), Carte postale à LFB, Colares, 21/09/1938 (JMFB).
1066. SANTOS (Yvonne), Lettre à LFB, [Lisbonne], 28/9/1934 (JMFB).
1067. SANTOS (Joly Braga), Lettre à LFB, Porto, 21/03/1955 (JMFB).
1068. Id., Lettre à LFB, Porto, 24/04/1955 (JMFB).
1069. Id., Lettre à LFB, Porto, 29/06/1955 (JMFB).
1070. SARDINHA (António), Carte postale à LFB, [Elvas ?], [28/10/1917] (JMFB).
1071. Id., Lettre à LFB, [Elvas], 17/11/1917 (JMFB).
1072. Id., Lettre à LFB, [Elvas], 29/06/1923 (JMFB).
1073. Id., Lettre à LFB, [Elvas], ??/07/1923 (JMFB).
1074. Id., Lettre à LFB, [Elvas], [07 ?/07/1923 (JMFB).
1075. Id., Lettre à LFB, s. l., [17/07/1923 ?] (JMFB).
1076. SASSETTI (João), Lettre à LFB, Figueira da Foz, 22/08/1921 (JMFB).
1077. Id., Carte postale à LFB, Genève, 13/05/1927 (JMFB).
1078. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 14/07/1927 (JMFB).
1079. Id., Lettre à LFB, Lisbonne, 14/12/1927 (JMFB).

1080. SASSETTI (João), Lettre à LFB, Lisbonne, 28/11/1931 (JMFB).
1081. SCHEURLEER (D. F.), Lettre à LFB La Haye, 19/02/1921 (JMFB).
1082. Id., Lettre à LFB, La Haye, 20/10/1921 (JMFB).
1083. SCHIPA (Tito), Carte postale à LFB, Florence, 04/06/1924 (JMFB).
1084. Id., Carte postale à LFB, Florence, 04/06/1924 (JMFB).
1085. SCHWERKE (Koning, Charles), Lettre à LFB, Paris, 09/04/1930 (JMFB).
1086. Id., Lettre à LFB, Paris, 09/05/1930 (JMFB).
1087. SEQUEIRA COSTA (José Carlos), Lettre à LFB, Lisbonne, 08/01/1955 (JMFB).
1088. SERGIO (António), Lettre à LFB, Santiago de Compostela, 18/03/1933 (JMFB).
1089. [Id.], Lettre à LFB, Santiago de Compostela, 30/03/1933 (JMFB).
1090. SERRANO [?] (Francisco), Lettre à LFB, Mação, 15/09/1922 (JMFB).
1091. SHORE (S. Royle), Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 03/07/1924 (JMFB).
1092. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 06/07/1924 (JMFB).
1093. Id., Carte postale à LFB, Winchester, 17/07/1924 (JMFB).
1094. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 27/07/1924 (JMFB).
1095. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 31/07/1924 (JMFB).
1096. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 06/08/1924 (JMFB).
1097. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 06/08/1924 (JMFB).
1098. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 16/08/1924 (JMFB).
1099. Id., Lettre à LFB, Woodberry-Hindhead, 23/08/1924 (JMFB).
1100. Id., Carte postale à LFB, Woodberry-Hindhead, [01/01]/1925 (JMFB).
1101. Id., Lettre à LFB, [Founhope ?], 08 et 09/09/1927 (JMFB).
1102. Id., Lettre à LFB, [Surrey], 01/11/1928 (JMFB).
1103. Id., Lettre à LFB, [Londres ?], 30/06/1929 (JMFB).
1104. Id., Lettre à LFB, s. l., 03/12/1930 (JMFB).
1105. Id., Lettre à LFB, Surrey, 06/04/1932 (JMFB).
1106. Id., Lettre à LFB, s. l., 17/08/1934 (JMFB).
1107. Id., Lettre à LFB, [Londres ?], 08/11/1934 (JMFB).
1108. Id., Lettre à LFB, s. l., 20/04/1935 (JMFB).
1109. Id., Lettre à LFB, [Founhope ?], 07/05/1935 (JMFB).
1110. Id., Lettre à LFB, s. l., 17/05/1935 (JMFB).
1111. Id., Lettre à LFB, s. l., 16/10/1935 (JMFB).
1112. Id., Lettre à LFB, [Londres ?], 12/03/1937 (JMFB).
1113. Id., Lettre à LFB, s. l., 23/03/1937 (JMFB).
1114. SHORE (Bernard Royle), Lettre à LFB, [Londres], 21/04/1935 (JMFB).
1115. Id., Lettre à LFB, [Londres], 26/05/1935 (JMFB).
1116. SILVA (Óscar da), Lettre à LFB, Genova, 23/03/1923 (JMFB).
1117. Id., Lettre à LFB, Leixões, 28/06/ 1923, (JMFB).
1118. SILVEIRA (Timótheo da) Lettre à LFB, Lisbonne, 28/05/1921 (JMFB).

1119. SIMÕES (Veiga), Lettre à LFB, Londres, 06/08/1912 (JMFB).
1120. SIMÕES (Veiga), Lettre à LFB, s. l., 05/10/1912 (JMFB).
1121. SCHARWENKA, (Marianne), Lettre à LFB, Hahnenklee im Harz, 26/07/1910 (JMFB).
1122. SOLER (Agustin), Lettre à LFB, Madrid, 08/03/1926 (JMFB).
1123. TONSBROM (B.), Lettre à LFB, Stockholm, 24/07/1935 (JMFB).
1124. TORRES (Hernâni), Lettre à LFB, Porto, 17/08/1922 (JMFB).
1125. Id., Lettre à LFB, Porto, 13/10/1935 (JMFB).
1126. [Nom et prénom illisibles] [TREBBIZI ?? (P ??)], Lettre à LFB, Venise, 05/07/1925 (JMFB).
1127. TROCADO (Josué), Lettre à LFB, Porto, 26/03/1923), (JMFB).
1128. [Id. ??], Lettre à LFB, Lisbonne, 21/02/1930 (JMFB).
1129. VASCONCELOS (Jorge de), Lettre à LFB, Paris, 21/11/1934 (JMFB).
1130. VASCONCELOS (J. S. Pestana), Lettre à LFB, Lisbonne, 11/11/1939 (JMFB).
1131. VELHO (Clementina), Lettre à LFB, [Gandarinha], [avant le 17/04/1911] (JMFB).
1132. Id., Lettre à LFB, [Espinho], [17/04/1911?] (JMFB).
1133. Id., Lettre à LFB, Évora, 19/02/1922 (JMFB).
1134. VELHO (Modesto), Lettre à LFB, Lisbonne, 21/02/1930 (JMFB).
1135. VERGE (Mário), Lettre à LFB, Porto, 26/03/1916 (JMFB).
1136. VIANA da MOTTA (José), Lettre à LFB, Colares, 09/09/1921 (JMFB).
1137. VIEIRA (Afonso Lopes), Carte postale à LFB, São Pedro de Muel, [09/06/1917?] (JMFB).
1138. Id., Carte postale à LFB, São Pedro de Muel, 20/07/1918 (JMFB).
1139. WAGEMANS, (Henry), Lettre à LFB, Mônaco, 24/12/1920 (JMFB).
1140. Id., Lettre à LFB, [Monte Carlo ?], 11/02/1926 (JMFB).
1141. WEISWEILLER (Emile), Lettre à LFB, Paris, 29/10/1934 (JMFB).
1142. [Sans nom] (José), Carte postale à LFB, s. l., [01/08/1916] (JMFB).
1143. Id., Carte postale à LFB, s. l., [16/08/1916?] (JMFB).
1144. Id., Lettre à LFB, Belmonte-Orjais, 20/04/1917 (JMFB).
1145. Id., Carte postale à LFB, São Vicente da Beira, 20/09/1917 (JMFB).
1146. Id., Lettre à LFB, São Vicente da Beira, 22/09/1917 (JMFB).
1147. Id., Lettre à LFB, Belmonte-Orjais, 07/10/1917 (JMFB).
1148. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne], [17/07/1918?] (JMFB).
1149. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne], [24/07/1918?] (JMFB).

1150. [Sans nom] (José), Lettre à LFB, s. l., 27/07/1918 (JMFB).
1151. Id., Lettre à LFB, [Lisbonne], [15/08/1918?] (JMFB).
1152. Id., Lettre à LFB, São Vicente da Beira, 14/09/1918 (JMFB).
1153. Id., Carte postale à LFB, São Vicente da Beira, 19/09/1918 (JMFB).
1154. Id., Lettre à LFB, São Vicente da Beira, 24/09/1918 (JMFB).
1155. Id., Carte postale à LFB, s. l., 22/10/1918 (JMFB).
1156. [Nom et prénom illisible], Lettre à LFB, [Hamburg ?], s. d. (JMFB).
1157. [Nom et prénom illisible], Carte postale à LFB, [Paris, 08/07/1912] (JMFB).
1158. [Nom illisible] (Jayme) [Présidence de la République], Lettre à LFB, Lisbonne, 05/09/1921 (JMFB).
1159. [Nom et prénom illisible], [journal *O Século*], Lettre à LFB, Lisbonne, 04/06/1932 (JMFB).
1160. [Nom et prénom illisible], Lettre à LFB, Madrid, 17/09/1932 (JMFB).
1161. [Nom et prénom illisible] [Club d'Alentejo], Lettre à LFB, Lisbonne, 16/08/1933 (JMFB).
1162. [Nom et prénom illisible] [Mairie de Beja], Lettre à LFB, Beja, 19/08/1933 (JMFB).
1163. [Nom et prénom illisible] [Consulat de la République Tchèque], Lettre à LFB, Porto, 13/03/1934 (JMFB).
1164. [Nom et prénom illisible] [Musée Ethnologique de Lisbonne], Lettre à LFB, Lisbonne, 04/04/1934 (JMFB).
1165. [Nom et prénom illisible] [Directeur de *Seara Nova*], Lettre à LFB, Lisbonne, 24/06/19349 (AMS).
1166. [Nom illisible] (H. Harvey) [Représentant écossais du British Council], Lettre à LFB, Edimbourg, 09/10/1947 (JMFB).
1167. [Nom illisible] (João de Sousa ??) [Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira], Lettre à LFB, Lisbonne, 18/02/1937 (JMFB).
1168. [Nom et prénom illisible] [Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira], Lettre à LFB, Lisbonne, 17/05/1937 (JMFB).
1169. [Sans nom ni prénom] [Delmusik Paris], Télégramme à LFB, Paris, 20/01/1933 (JMFB).
1170. [Sans nom ni prénom] [Jeunesses musicales Portugaises], Télégramme à LFB, Paço d'Arcos, [12/10/1949 ?] (NB/MHF).

Autres Correspondants

1171. BRANCO (João de Freitas [oncle]), Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Guarda, 06/02/1910 (NB/MHF).
1172. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 25/02/1910 (JMFB).
1173. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 11/03/1910 (JMFB).
1174. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 27/03/1910 (JMFB).
1175. BRANCO (Marietta de Freitas), Lettre à Stella de Freitas Branco, Luso, 24/08/1917 (JMFB).
1176. BRANCO (Stella de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Funchal, 24/05/1914 (JMFB).
1177. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 19/08/1917 (JMFB).
1178. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 15/09/1917 (JMFB).
1179. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 29/09/1917 (JMFB).
1180. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Lisbonne, 11/09/1917 (JMFB).
1181. Id., Lettre à Marietta de Freitas Branco, Lisbonne, 07/10/1917 (JMFB).
1182. CECIL (George), Carte postale au Journal *Correio da Manhã*, Paris, [01/02/1930 ?] (JMFB).
1183. DANTAS (Júlio), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, s. l., [avant le 15/06/1910] (JMFB).
1184. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, s. l., 23/06/1910 (JMFB).
1185. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, s. l., 11/07/1910 (JMFB).
1186. KASTNER (Santiago), Lettre à Bento de Jesus Caraça, s. l., [?]/06/1936 (AMS).
1187. KIRSINGER, (A.), Carte de visite à Mme. Alexandre Rey Colaço, Berlin, 21/07/1910 (JMFB).
1188. LAMBERTINI (Michel' Angelo), Carte postale à Fidélio de Freitas Branco, Setúbal, 21/06/1916 (JMFB).
1189. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 24/06/[1916?] (JMFB).
1190. Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 07/07/1916 (JMFB).
1191. NAVRATIL [?] (Charles), Lettre à Stella de Freitas Branco, Prague, 27/07/1929 (JMFB).
1192. PAQUE, (Désiré), Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Berlin, 11/05/1910 (NB/MHF).
1193. PIZZETTI (Ildebrando), Télégramme à [Giacomo Armani ?], Milan, 02/01/1927 (JMFB).
1194. SHORE, Royle, Carte postale à Marietta de Freitas Branco, Woodberry-Hindhead, [01/01]/1925 (JMFB).
1195. Id., Lettre à Stella de Freitas Branco, Woodberry-Hindhead, 05/07/1924 (JMFB).
1196. WEISWEILLER (Emile), Lettre à José Viana da Mota, Paris, 23/10/1934 (JMFB).

Autres Documents

1197. BARREIROS (Nuno), Notes manuscrites sur la première symphonie de Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. (NB/MHF).
1198. BRANCO (João de Freitas [Oncle]), *O sol da meia noite*, (collection manuscrits, cote Cod. 11952), BNL, Lisbonne.
1199. BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 127 § 297 et p. 128 § 298 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).
1200. BRANCO (Luís de Freitas), Déclaration notariale au sujet de Maria Helena de Freitas, Lisbonne, 19/09/1955 (NB/MHF).
1201. Id., *Déclaration*, Paço de Arcos, [24/06]/1955 (NB/MHF).
1202. Id., Dédicace à José Viana da Mota, sur la page de garde de la partition de la *Sonate pour violon et piano* de LFB (éd. Pabst), Berlin, 22/02/1910 (CEM/BN).
1203. Id., Dédicace à José Viana da Mota, sur la page de garde de la partition des *Albumblätter* de LFB, (éd. Pabst), Berlin, 26/04/1910 (CEM/BN).
1204. Id., *Homenagem a Bento de Jesus Caraça*, s. l., 25/06/1950 (FMS).
1205. Id., *Journal*, vol. I, document dactylographié, 1930-1937, 499 p.
1206. Id., *Journal*, vol. II, document dactylographié, 1930-1937, 530 p.
1207. Id., *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, document manuscrit, 41 p.
1208. Id., Note à Maria Helena de Freitas, s. l., 12/10/1955 (NB/MHF).
1209. Id., Note autographe sur les Dix préludes dédiés à José Viana da Mota, s. l. [Sintra], s. d. [1918] (NB/MHF).
1210. Id., *Pontos para exame*, s. l. n. d. (JMFB).
1211. Id., *Testament*, Lisbonne, 12/10/1955 (NB/MHF).
1212. BRANCO (Stella de Freitas), *Journal*, 22/12/1925-28/12/1925 (JP).
1213. Cartes de visite de Félix Eisenmann, Will Junker Från Fredrikshamm, Stanislaus Jolles, Gabriel Grovlez, Pedro Blach y Buil, Abbé Joseph Joubert, Tullio Serafin (JMFB).
1214. FREITAS (Maria Helena de), *Luís de Freitas Branco* (notes manuscrites sur les dates et les lieux de la composition et de la première audition de ses oeuvres pour piano), s. l. n. d. (NB/MHF).
1215. Id., *Mémoires*, s.l., 18/06/1944-18/08/1945, [92 p.] (NB/MHF).

1216. Inscription au Consulat Général du Portugal à Berlin, 14/02/1910 (JMFB).
1217. MOTA (José Viana da), *Agendas 1917 à 1948* (CEM/BNL).
1218. [Nom et prénom illisibles] [Enquêteur], Artigos de acusação por que é arguido o professor do Conservatório nacional Luís Maria da Costa de Freitas Branco no processo disciplinar que lhe está sendo instaurado (copie), Lisbonne, 08/04/1940 (NB/MHF).
1219. PAQUE (Désiré), *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, le 10 septembre 1923, document dactylographié, 3 p. (provenance : Centre de documentation musicale de Radio France, à Paris).
1220. Id., *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Le Bouveret (Villa Chaperon), le 12 mai 1913, document manuscrit, 1 p.
1221. Id., *Carte postale adressée à Luís de Freitas Branco*, Genève, le 23 janvier 1914, document manuscrit, 2 p.
1222. Id., *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, 10/09/1923, 4 p. (CDRF).
1223. Passeport de LFB, émis au Consulat Général du Portugal à Berlin, 01/06/1910 (JMFB).
1224. *Registre de décès concernant Luís de Freitas Branco*, 7^a Conservatória do Registo civil de Lisboa, Lisbonne, 27/11/1955 (copie obtenue le 05/09/2005).

Sources musicales éditées

1225. BRANCO (Luís de Freitas), « Folha de Álbum », *Serões*, n° 25, Lisbonne, Ferreira e Oliveira Lda., juillet 1907, 4 p.
1226. Id., *Albumblätter : Vier Klavierstücke von Luiz de Freitas Branco Op. 6 (Allegretto, - Allegretto, Poco vivace, Adagio)*, cotages P.P. 593.594, P.P. 593.595, P.P.593.596 et P.P. 593.597 Leipzig, Pabst, 1910, 2 p., 3 p., 2 p., 1 p.
1227. Id., *Sonatine pour piano*, [s. l. n. d.], 7 p. (NB/MHF).
1228. Id., *Mirages*, cotage P. P. 814, Leipzig, Pabst, 1911, 4 p.
1229. Id., *Mirages*, Lisbonne, Valentim de Carvalho, [s. d.], 4 p.
1230. Id., *Luar*, Lisbonne, Sasseti, [s. d.], 2 p.
1231. Id., *Trois pièces pour piano: Capricietto*, cotage 1224, Lisbonne, Sasseti, [s. d.], 2 p.
1232. Id., *Trois pièces pour piano : Prelúdio*, cotage 1225, Lisbonne, Sasseti, [s. d.], 2 p.

1233. BRANCO (Luís de Freitas), *Trois pièces pour piano : Réverie*, cotation 1240, Lisbonne, Sasseti, [s. d.], 2 p.
1234. Id., *Duas Danças*, Lisbonne, Sasseti, [s. d.], 8 p.
1235. Id., *15 Prelúdios*, Lisbonne, Sasseti, 1960, 41 p. ; cette édition réunit les *10 Préludes* de 1918, dédiés à Vianna da Motta, les *4 Préludes* de 1940 dédiés à Isabel Manso et la 2^e des *Trois pièces* de 1916 (un *Prélude* dédié à António Arroio).
1236. Id., *Sonatina*, cotation 1256, Lisbonne, Sasseti, [s. d.], 7 p.
1237. Id., « Pièce pour les enfants », *A Semana Musical*, I, n° 1, Lisbonne, le 11 janvier 1923 ; cette pièce correspond au premier mouvement de la *Sonatine* mentionnée ci-dessus.
1238. PAQUE (Désiré), *Ballade, pour violoncelle avec accompagnement de piano*, op. 63, Paris, Combre, 1990, 13 p.
1239. Id., *Dix pièces atonales pour la jeunesse (piano)*, op. 106, Paris, Combre, 1990, 11 p.
1240. Id., *Erste symphonie für Orgel*, op. 67, Altötting, Alfred Coppenrath, 1990, 39 p.
1241. PAQUE (Désiré), *Les chants d'une mère, mélodies avec accompagnement de piano*, op. 87, Paris, Combre, 1992, 18 p.
1242. Id., *Pièces pour orgue*, Paris, Salabert, 1990, 16 p.
1243. Id., *Premier nocturne pour piano*, op. 74, Paris, Combre, 1990, 4 p.
1244. Id., *Suite pour violon seul (quatre pièces)*, op. 111, Paris, Combre, 1991, 8 p.
1245. Id., *Trois courtes pièces pour quatre cors*, op. 131, Paris, Combre, 1991, 8 p.
1246. Id., *Un chant de flûte pour Orphée, pour flûte avec accompagnement de piano*, op. 72, Paris, Combre, 1990, 4 p.

Sources musicales manuscrites

1247. BRANCO (Luís de Freitas), *Arabesques pour piano*, 1908, 06/05/1908, 5 p. (NB/MHF [photocopie]).
1248. Id., *Arabesques pour piano*, 1908, 06/05/1908, 5 p. (CSB).
1249. Ib., *Impromptu für Klavier*, s. l. n. d., 3 p. (CEM/BNL).
1250. Id., *Minuete para piano*, Reguengos, 16/09/1907, 2 p. (NB/MHF [photocopie]).
1251. Id., *Minuetto all'antica*, s. l. n. d., 2 p. (CSB).

1252. BRANCO (Luís de Freitas), *Nocturne*, s. l. n. d., 4 p. (CSB).
1253. Id., *Peça infantil n° 2*, s. l., 05/01/1923, 1 p. (CSB).
1254. Id., *Peça infantil n° 3*, s. l. n. d., 5 p. (CSB).
1255. Id., *Peça para o João*, s. l. n. d., 2 p. (CSB).
1256. Id., *Peça infantil n° 3*, s. l. n. d., 5 p. (CSB).
1257. Id., *Prélude pour piano*, Lisbonne, 04/07/1909, 3 p. (CSB).
1258. Id., *Prelúdio e Fuga (sobre si, mi, la, ré, do) para piano ou órgão*, Perdigões, 26/10/1908, 8 p. (NB/MHF [photocopie]).
1259. Id., *Romança sem palavras para piano*, Lisbonne, 07/07/1908, 5 p. (CSB).
1260. Id., *Sonata em lá menor para piano* [inachevée], s. l. n. d., 4 p. (NB/MHF).
1261. Id., *Sonata para piano* [ébauche de la précédente], Paço de Arcos, 19/06/1951, 3 p. (NB/MHF).
1262. Id., *Sonatina*, s. l. n. d., 8 p. (CSB).
1263. Id., *Valsa para piano*, s. l., 04/07/1908, 8 p. (CSB).
1264. Id., pièce numérotée [2], s. l., 16/05-26/05/1914, 3 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond au prélude numéro 5 de l'édition Sassetti de 1960.
1265. Id., pièce numérotée [4], s. l., 02/05-04/05/1914, 1 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond au prélude numéro 5 de l'édition Sassetti de 1960.
1266. Id., pièce numérotée [5], s. l., 08/05-15/05/1914, 3 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond à *Luar*.
1267. Id., *Pequeno prelúdio*, s. l., 14/09/19?? [année illisible sur le manuscrit], 4 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond au prélude numéro 12 de l'édition Sassetti de 1960.
1268. Id., *Pequeno prelúdio*, s. l., 02/07/1938, 4 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond au prélude numéro 15 de l'édition Sassetti de 1960.
1269. Id., *Prelúdio*, s. l. n. d., 2 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond à la 2^e des *Trois pièces pour piano*, éditées séparément chez Sassetti vers 1916, et aussi au prélude numéro 16 de l'édition Sassetti de 1960.
1270. Id., *Pièce*, s. l. n. d., 3 p. (NB/MHF) ; cette pièce correspond au prélude numéro 7 de l'édition Sassetti de 1960.
1271. Id., ébauches non identifiées, s. l. n. d., 11 p. (NB/MHF).
1272. Id., *Balada* pour piano et orchestre, réduction pour deux pianos par l'auteur, s. l. n. d., 51 p. (NB/MHF).

Annexes

I. Les conférences de Luís de Freitas Branco¹

1. « Musique et instruments », Ligue Navale Portugaise (Lisbonne), le 5 mai 1915 ; (« Música e instrumentos », *A questão ibérica*, Lisbonne, Almeida, Miranda et Sousa, 1916, p. 119-143).
2. « La nationalisation de la musique », Ligue Navale Portugaise (Lisbonne), 1917 ; cette conférence fut proposée à LFB par António Sardinha, mais nous ne savons pas si elle a effectivement eu lieu.
3. Conférence sur la musique moderne à l'occasion d'un concert au Conservatoire de Lisbonne, le 31 mai 1917.
4. Conférence sur la musique de chambre, donnée lors du premier concert de la première série de la Société nationale de musique de chambre (dirigée par Júlio Cardona), salon du Conservatoire de Lisbonne, le 11 avril 1920.
5. « Parsifal de Wagner », Théâtre de S. Carlos (Lisbonne), le 15 décembre 1920.
6. Conférence sur Beethoven donnée lors d'un concert commémoratif du 150^e anniversaire de celui-ci, Conservatoire de Lisbonne, le 12 avril 1920.
7. « Les contrepointistes [sic] de l'école d'Évora », Congrès d'Histoire de l'Art, Paris (Sorbonne), 27 septembre 1921 ; (« Les contrepointistes de l'école d'Évora », *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, vol. III, Paris, PUF, 1924, p. 846-852).
8. Conférence précédant un récital de Viana da Mota, Société de concerts d'Évora, le 22 (et probablement le 24) février 1922 (organisée par Clementina Ferreira Velho Didier).
9. Conférence sur la musique portugaise (particulièrement celle de l'« Ecole d'Évora ») lors d'un concert sur le même thème, Théâtre national (Lisbonne), le 21 mai 1922 (organisée par Elisa de Sousa Pedroso).
10. Conférence sur Machado lors du concert commémoratif du premier anniversaire de sa mort, Conservatoire de Lisbonne, le 26 mars 1925.
11. Conférence sur Beethoven lors d'un « festival » commémoratif du centenaire de sa disparition, Théâtre de S. Luís (Lisbonne), le 13 mai 1927 (avec l'Orchestre symphonique portugais sous la direction de Pedro Blanch).
12. « Musique russe », Académie des amateurs de musique (Lisbonne), février 1928.

¹ A la suite des titres de ces conférences, nous indiquons entre crochets les intitulés des articles subséquents, signés par Luís de Freitas Branco.

13. « L'importance pédagogique des appareils de reproduction mécanique Welte », Conservatoire de Lisbonne, le 18 mai 1928.
14. « Franz Schubert », Conservatoire de Lisbonne, le 19 décembre 1928.
15. « L'influence de l'Orphéon de Porto dans la culture musicale portugaise », session commémorative du 50^e anniversaire de l'Orphéon de Porto, Théâtre Gil Vicente (Porto), le 12 janvier 1931.
16. Cycle de concerts-conférences au cours duquel Luís de Freitas Branco fit entendre des œuvres de Hindemith (entre autres), Université Populaire Portugaise (Lisbonne), 1933-1934.
17. « Polyphonie vocale (*a cappella*) » (précédant un concert dirigé par Hermínio Nascimento lors duquel furent données des œuvres de Josquin des Prés, Claude Janequin et Claude Debussy, notamment la première audition portugaise de *Trois chansons de Charles d'Orléans*), dans le cadre des cycles de concerts organisés par Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis dans sa résidence personnelle (à Lisbonne), le 7 juillet 1933 ; (« Polifonia vocal (*a cappella*) », *Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, vol. II, éd. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1934, p. 547-565).
18. « Polyphonie de la Renaissance », dans le cadre des cycles de concerts organisés par Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis dans sa résidence personnelle (à Lisbonne), le 29 juillet 1936 ; (« 13^o concerto de música do renascimento », *Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, vol. IV, éd. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1938, p. 255-265 ; à ce sujet, voir également BRANCO (Luís de Freitas), « Polifonia : excerpto de uma conferência », *Seara Nova*, 16^e année, n^o 492, Lisbonne, 17/12/1936, p. 185-189).
19. « Classicisme et le romantisme », Académie des amateurs de musique (Lisbonne), février 1933.
20. « Brahms », lors des commémorations de son centenaire au Conservatoire de Lisbonne, mai 1933.
21. « Tendances de l'art moderne à l'étranger » et « Tendances de l'art moderne au Portugal », Université populaire portugaise (Lisbonne), mai 1933.
22. Conférence sur Beethoven, lors d'un cycle de sonates pour violon organisé au Conservatoire de Lisbonne, mai 1933.
23. « Luísa Todi », à Setúbal, juin 1933.
24. Conférence (sujet inconnu) à Santarém, juin 1933.

25. Conférence donnée à l'occasion de l'inauguration du « Club lyrique portugais » (Lisbonne), juin 1933.
26. Nombreuses conférences radiophoniques, données à l'Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), à partir de 1934.
27. Conférence sur la production musicale portugaise, Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), le 20 février 1936 ; (« Acerca da escassez da produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 186, Lisbonne, 29/02/1936, p. 1 ; « Acerca da escassez da produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 187, Lisbonne, 10/03/1936, p. 1 et 5 ; voir également « Produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 188, Lisbonne, 20/03/1936, p. 1).
28. « Musique et Economie », Institut supérieur de sciences économiques et financières de Lisbonne, le 27 avril 1936 ; (« A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 193, Lisbonne, 10/05/1936, p. 1 ; « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 194, Lisbonne, 20/05/1936, p. 1 ; « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 195, Lisbonne, 30/05/1936, p. 1 et 4).
29. « Musique portugaise », Ecole Valsassina (Lisbonne), le 13 mai 1936 ; (« A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 198, Lisbonne, 30/06/1936, p. 1 ; « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 199, Lisbonne, 10/07/1936, p. 1 ; « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 200, Lisbonne, 20/07/1936, p. 1 et 4).
30. « L'organisation musicale », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), [septembre] 1936 ; (« Organização musical », *Arte musical*, 6^e année, n° 204, Lisbonne, 30/08/1936, p. 1 et 4 ; « Organização musical », *Arte musical*, 6^e année, n° 205, Lisbonne, 10/09/1936, p. 1 et 4).
31. « Le bon goût en musique », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), [septembre] 1936 ; (« O bom gosto na música », *Arte musical*, 6^e année, n° 206, Lisbonne, 20/09/1936, p. 3-4 ; « O bom gosto na música », *Arte musical*, 6^e année, n° 207, Lisbonne, 30/09/1936, p. 3-4).
32. « Les musiciens de l'Ile de Madère », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), [juin] 1937 ; (« Músicos madeirenses », *Arte musical*, 7^e année, n° 234, Lisbonne, 30/06/1937, p. 1 et 4).
33. Conférence (sujet inconnu), Théâtre national D. Maria (Lisbonne), février 1937.
34. « Óscar da Silva », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), [mai] 1937.
35. Conférence (sujet inconnu), Lycée Pedro Nunes, mai 1937,
36. « Musique et culture », Théâtre Avenida (Coimbra), le 18 juin 1937.

37. « Enseignement artistique et culture générale », Théâtre de Leiria, le 7 mars 1938 ; (« Ensino artístico e cultura geral », *Arte musical*, 8^e année, n° 263, Lisbonne, 20/04/1938, p. 1-2).
38. « José Viana da Mota », Conservatoire de Lisbonne, le 9 avril 1938 ; (« Em louvor de Viana da Mota », *Arte musical*, 8^e année, n° 270, Lisbonne, 30/06/1938, p. 1-3).
39. « La musique et le sentiment de la Nature », conférence promue par les élèves en fin d'études de Médecine Vétérinaire, Société de Géographie (Lisbonne), le 16 janvier 1940.
40. Conférence (sujet inconnu), Institut de musique de Coimbra, le 9 juin 1940.
41. « Musique médiévale portugaise », Théâtre national D. Maria (Lisbonne), 11 juin 1940.
42. « Beethoven et le sérieux en musique », Université populaire portugaise (Lisbonne), le 14 février 1941.
43. « Pédagogie [de la musique ?] », lieu inconnu, [mars] 1941.
44. « Musique italienne », lieu inconnu, [mars] 1941.
45. « António Fragoso », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), [mars] 1942.
46. « La mélodie grégorienne », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), [mai] 1942.
47. Conférence commémorative du 80^e anniversaire de la naissance de Richard Strauss, Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), le 30 juin 1944.
48. « Musique portugaise contemporaine », Académie des amateurs de musique de Lisbonne, le 11 avril 1946.
49. « Franz Liszt et de la biographie que Viana da Mota lui a consacrée », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), le 23 octobre 1946 ; (« Vida de Liszt por José Viana da Mota », *Arte musical*, 15^e année, n° 353, Lisbonne, 25/09/1945, p. 8-12 et « Vida de Liszt por José Viana da Mota (conclusão) », *Arte musical*, 15^e année, n° 354, Lisbonne, 25/12/1945, p. 8-12).
50. « Robert de Visée », Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), 1946.
51. Conférence (sujet inconnu), Vila Viçosa, début février 1947.
52. « La musique théâtrale au Portugal », intégrée dans le cycle « L'évolution et l'esprit du théâtre au Portugal », salons du journal *O século* (Lisbonne), le 24 mai 1947.
53. « Formes musicales », Faculté des Sciences de Lisbonne, le 16 mars 1949 ; (« Formas musicais », *Arquivos da Faculdade de Ciências*, Lisbonne, Universidade de Lisboa, 1949, p. 3-18).

54. Conférence commémorative du centenaire de *Rigoletto*, Emetteur national de radiodiffusion (Lisbonne), mars 1951.
55. « Tomás Borba », Académie des amateurs de musique (Lisbonne), le 2 février 1951.
56. « La musique et la Maison de Bragança », Palais de Vila Viçosa, le 10 juin 1952 ; (*A música e a casa de Bragança : conferência pronunciada no Paço ducal de Vila Viçosa na tarde de 10 de Junho de 1952*, Lisbonne, Fondation de la Maison de Bragança, 1953, 30 p.)
57. « Alfredo Bensaúde », Institut supérieur technique (Lisbonne), le 24 mai 1954.

II. Tableau des œuvres pour piano de Luís de Freitas Branco

Titre	Date de composition	Lieu de composition	Date de la 1 ^{re} audition	Lieu de la 1 ^{re} audition	Interprète de la 1 ^{re} audition	Dédicace	Editeur	Date de l'édition
<i>Mimetto all'antica</i>	16/09/1907	Reguengos de Monsaraz						
<i>Arabesques</i>	06/05/1908	Lisbonne				Aida da Silveira		
<i>Valse</i>	04/06/1908							
<i>Romance sans paroles</i>	07/07/1908	Lisbonne						
<i>Prélude & fugue sur si, mi, la, ré, do</i>	20/10/1908	Monte dos Perdigiões				João Deodato de Ávila e Sousa		
<i>Nocturne</i>	1908 ?					Leopoldina de Miranda		
<i>Impromptu</i>	1908 ?					Florinda d'Ávila e Sousa		
<i>Prélude</i>	04/07/1909	Lisbonne						
<i>Albumblätter op. 6</i>	1907-1909		mai 1910	Lisbonne	Isabel de Freitas Branco		Pabst (Leipzig)	1910
<i>Mirages</i>	<i>Mirages</i> I, avant le 20/12/1910 ; <i>Mirages</i> II, avant le 20/01/1911						Pabst (Leipzig)	1912
							Marcos Garin	Valentim de Carvalho (Lisbonne)
<i>Luar</i>	08-15/05/1914		1916	Lisbonne	LFB		Sasseti (Lisbonne)	s. d.
<i>Trois pièces : Capricietto, Prélude et Réverie</i>	1916 ?		1916	Lisbonne ?	LFB ?	Augusto Machado, António Arroio et Hipólito Raposo	Sasseti (Lisbonne)	s. d.
							Sasseti (Lisbonne), pour la 2 ^e pièce	1961
<i>Deux danses</i>	1917			Lisbonne	José Viana da Mota	Francisco Baía	Sasseti (Lisbonne)	s. d.
<i>Dix préludes</i>	1914-1918		1918 ?	Lisbonne ?	José Viana da Mota ?	José Viana da Mota	Sasseti (Lisbonne)	1961
<i>Sonatine</i>	1 ^{er} mouv. : avant le 11/01/1923 ; 2 ^e mouv. : 05/01/1923 ; 3 ^e mouv. : janvier-février 1923 ?					João de Freitas Branco (tout au moins le 1 ^{er} mouv.)	<i>A semana musical</i> (Lisbonne)	11/01/1923/1
							Sasseti (Lisbonne)	s. d. [1930 ?]
<i>Quatre préludes</i>	été 1938[avant le 08/05/1939]		08/05/1939	Théâtre national (Lisbonne)	Isabel Manso	Isabel Manso	Sasseti (Lisbonne)	1961
<i>Sonate en la mineur (inachevée)</i>	19/01/1951	Paço de Arcos						

III. Liste chronologique des œuvres de Luís de Freitas Branco¹

- Aquela Moça*, pour chant et piano (1904 ?)
Contrastes, pour chant et piano (1904 ?)
Manfred, Symphonie dramatique pour solistes, chœur et orchestre (29/09/1906)
A Morte de Manfred, pour cordes (1906)
Scherzo fantastique, pour orchestre (mai 1907)
Minuetto all'antica, pour piano (16/09/1907)
A Formosura desta Fresca Serra, pour chant et piano (1907)
Canção Portuguesa / Canção do Ribatejo, pour chant et piano (1907)
Après une lecture d'Antero de Quental, pour orchestre (01/01/1908)
Arabesques, pour piano (06/05/1908)
Valse, pour piano (04/06/1908)
Marcha Comemorativa, pour violon, violoncelle et piano (06/07/1908)
Romance sans paroles, pour piano (07/07/1908)
Suite ancienne, pour orgue (avant le 06/09/1908)
Trio, pour violon, violoncelle et piano ([été] 1908)
Première sonate pour violon et piano ([été] 1908)
Prélude et fugue sur si, mi, la, ré, do, pour piano ou orgue (20/10/1908)
Nachtschwalbe, pour chant et piano (28/11/1908)
Nocturne, pour piano (1908 ?)
Impromptu, pour piano (1908 ?)
Après une lecture de Júlio Diniz, pour orchestre (1908 ?)
Liebstraum, pour chant et piano (1908 ?)
Calme-toi, pour chant et piano (19/03/1909)
Prélude, pour piano (04/07/1909)
Dernier voeu, pour chant et piano ([avant le 27/09/]1909)
Recueillement / Recolhimento, pour chant et piano (octobre 1909)
Trilogie « La mort », pour chant et piano (1909)
Élévation / Elevação, pour chant et piano (1909)
Après une lecture de Guerra Junqueiro, pour orchestre (avant le 27/09/1909)
Deux mélodies, pour orchestre à cordes ([1909])
O Suspiro, pour chant et piano (09/11/1909)
Albumblätter op. 6 n^{os} 1, 2, 3, pour piano (1907-1909)
Albumblätter op. 6 n^o 4, pour piano (1909)
Prélude et Fugue, pour violon solo (février-mars 1910)
Paraísos Artificiais, pour orchestre (29/03/1910)
Prélude, pour violon et piano (1910, [probablement avant *Mirages*])
Mirages, pour piano (*Mirages I*, avant le 20/12/1910 ; *Mirages II*, avant le 20/01/1911)
Quatuor à cordes (juin-juillet 1911)
A Elegia das Grades, pour chant et piano (novembre 1911)
La glèbe s'amollit, pour chant et piano (1911)
Trois fragments symphoniques des « Tentações de São Frei Gil », pour orchestre (automne 1911 ? ou 22/04/1912 ?)
Sub tuum presidium, pour deux voix égales (1912)
Tota pulchra es, pour chant et orgue (1912)

¹ Les dates figurant entre crochets correspondent à l'achèvement des œuvres en question, de façon aussi exacte que possible.

Veni Sancte, pour chant et orgue (1912)
O Salutaris, pour chant et orgue (1912)
Tantum ergo, pour chœur à trois voix (avec orgue *ad libitum*) (1912)
Chant religieux portugais, pour harmonium ou orgue (avant le 27/02/1913)
Ária, pour harmonium ou orgue (avant le 27/02/1913)
Coral, pour orgue (avant le 04/10/1913)
Sonate pour violoncelle et piano (1913)
Trois sonnets de Maurice Maeterlinck, pour chant et piano (1913)
Deux poèmes de Stéphane Mallarmé, pour chant et piano (1913)
Vathek, pour orchestre (25/03/1914)
Luar, pour piano (08-15/05/1914)
Trois responsoires de la Pentecôte, pour trois voix et orgue (21/09/1914)
Bendito, pour chant et orgue (1914 ?)
Te Deum, pour trois voix et orgue (avant le 05/04/1915)
Veni Sancte, pour deux voix et orgue (17/09/1915)
O Motivo da Planície, pour chant et piano (1915)
Minuete, pour chant et piano (1915)
Soneto dos Repuxos, pour chant et piano (1915)
O Gloriosa, pour chant et orgue (01/01/1916)
Musique de scène pour la pièce *Octávio* de Vitoriano Braga (avant mai 1916)
Cena Lírica, pour violoncelle et orchestre (avant le 09/04/1916)
Concerto para Violino e Orquestra (septembre 1916)
O culto divinal se celebrava, pour chant et piano (1916)
Trois pièces pour piano : Capricietto, Prélude et Rêverie (1916)
Viriato, pour orchestre (1916)
Deux danses, pour piano (1917)
Balade, pour piano et orchestre (1917)
Canto do Mar, pour chant et orchestre (début 1918)
Dix préludes, pour piano (dédiés à José Viana da Mota) (1914-18)
Exercício de Solfejo, pour chant et piano (05/11/1919)
Première suite alentejana, pour orchestre (1919)
Musique de scène pour la pièce *Auto da Primavera* (publiée en 1919)
Frivolidade (Um simples lenço de seda), pour chant et piano (1920)
Deux poèmes de Lorenzo Stecchetti (Ci siamo amati et La grigia nebbia), pour chant et piano (1920)
Commiato / Despedida, pour chant et piano (1920 – orchestrée le 07/04/ 1949)
Thème et variations, pour trois harpes et quatuor à cordes ([avant le 01/03/1921)
A Lágrima, pour chant et piano (décembre 1922)
Sonatine, pour piano (1^{er} mouvement : avant le 11/01/1923 ; 2^e mouvement : 05/01/1923 ; 3^e mouvement : janvier-février 1923 ?)
Première symphonie, en *fa* majeur, pour orchestre (12/07/1924)
Hymne à Sta. Teresinha, pour chœur à l'unisson et orgue (04/08/1925)
Deuxième symphonie, en *si* bémol mineur, pour orchestre (15/12/1927)
Deuxième suite alentejana, pour orchestre (1927)
Deuxième sonate pour violon et piano (27/10/1928)
Lembras-me, pour chœur d'hommes à quatre voix (1931)
Hino à Razão, pour chant et piano (29/12/1932)
Musique pour le film *Gado Bravo* ([avant décembre] 1933)
Musique pour le documentaire *Douro, Faina Fluvial* ([entre le 02/07 et le 08/08] 1934)
Marcha Militar, pour chœur d'hommes à quatre voix (17/11/1935)

Modinha, pour chœur mixte *a cappella* (27/03/1937)
Melodia (A Liliã Virgem Maria), pour chant et piano (1938)
 Chanson pour la pièce *Auto da Índia*, de Gil Vicente (1938 ou 1939?)
Rapsodie portugaise, pour orgue (1938)
Noemi, pour solistes, chœur, orchestre et orgue (06/09/1937-09/11/1939)
Ouverture solennelle «1640», pour orchestre (21/12/1939)
Quatre préludes, pour piano (dédiés à Isabel Manso) (été 1938-[avant le 08/05/1939])
Trois sonnets d'Antero de Quental, pour chant et piano (25/12/1934 ; 02/01/1937 ; 09/11/1941)
A Ideia, pour chant et piano (1937 ; février 1943)
Dix madrigaux sur des poèmes de Camões, pour chœur mixte *a cappella* (1930-1935-1943)
27 Harmonizations de chansons populaires portugaises, pour chant et piano (1943 ; huit d'entre elles furent orchestrées en 1951)
 9 Harmonizations de chansons populaires portugaises, *pour chœur (1943)*
Troisième symphonie, en *mi* mineur, pour orchestre (24/11/1944)
Thème, variations et triple fugue sur un thème original, pour orchestre à cordes et orgue (17/02/1947)
Chanson du berger, pour voix de ténor solo et chœur d'hommes (1948)
Danse pastorale, pour chœur féminin à cinq voix (08/10/1948)
 [Inês de Castro, opéra en trois actes (1945-48)-inachevée]
Dix madrigaux sur des poèmes de Camões, pour chœur d'hommes *a cappella* (1943-49)
Huit madrigaux sur des poèmes de Camões, pour chœur de femmes *a cappella* (1943-49)
 Musique pour le film *Tempête merveilleuse*, de Leitão de Barros (1949)
Hommage à Chopin (Pièce en forme de polonaise), pour orchestre, (1949)
Deux chansons dans le goût populaire (ou Deux chansons révolutionnaires) : Rome n'est plus souveraine et On ne chante que toi, pour chant, chœur d'hommes et piano (1950)
Chanson de la pierre, pour chœur mixte (1950)
 Musique pour le film *Frei Luís de Sousa* (1950)
Cá nesta Babilónia, pour chant et piano (1951)
Solemnia Verba, pour orchestre (04/11/1951)
 Musique pour le documentaire *Algarve d'Além-Mar* (1952)
 [Cinquième symphonie, en *si* mineur, pour orchestre avec chœur (entamé le 09/09/1950)-inachevée]
 [Sonate en *la* mineur, pour piano (19/01/1951)-inachevée]
Quatrième symphonie, en *ré* majeur, pour orchestre (30/11/1952)
 [A Voz da Terra, opéra en trois actes (1951-55)-inachevé]

IV. Glossaire des noms de personnes cités dans le texte

Dans ce glossaire sont incluses de brèves notices biographiques sur les personnes mentionnées dans ce mémoire, a fin de faciliter la compréhension de son texte. Cependant, on a traité seulement celles qui nous paraissent les plus importantes par rapport à la vie et à la pensée de Luís de Freitas Branco. Les personnalités largement connues du lecteur informé (par exemple Beethoven, Wagner, Schumann) n'y figurent pas.

ANDRADE Carlos Tavares de (1884-1930). Compositeur et pianiste portugais, auteur de plusieurs pièces pour piano révélant quelques éléments du langage impressionniste.

ANDRADE Francisco de (1859-1921). Chanteur portugais (baryton). Il fut reconnu comme un des plus grands chanteurs de son temps par d'importantes personnalités telles que les souverains russe, suédois, allemand, anglais et portugais. Son interprétation du *Don Giovanni* de Mozart fut particulièrement appréciée.

ARNEIRO Vicomte de [José Augusto Ferreira da Veiga] (1838-1903). Compositeur portugais. Il se consacra particulièrement à la musique dramatique (comme d'ailleurs la plupart des compositeurs portugais de sa génération). Il écrivit les opéras *La Derelitta* et *Dom Bibas*, mais aussi un ballet et un *Te Deum* qui fut donné à Paris sous le titre de *Symphonie-Cantate*.

ARROIO António (1856-1934). Ingénieur portugais. Il fut le directeur de la commission chargé de représenter le Portugal dans l'exposition universelle de Paris (1901). Il fut également inspecteur de l'enseignement et membre du Conseil des travaux publics. Il publia des traductions de contes français et développa une intense activité de critique dans les domaines des arts plastiques, de la littérature et de la musique. Fervent adepte de la musique de Wagner, il a laissé plusieurs ouvrages sur le maître de Bayreuth et son œuvre (*A música de Wagner e a arte do canto*, 1906-1907 ; *O canto coral e a sua função social*, 1909 ; *A tetralogia de Wagner*, 1909 ; *Singularidades da minha terra - na arte e na música*, 1917).

ARROIO, João Marcelino. (1861-1930). Politicien, professeur, journaliste et compositeur portugais. Fils du compositeur José Francisco Arroio, il naquit à Porto. Il obtint le titre de Docteur en droit à l'Université de Coimbra (1884), ou il fut nommé professeur titulaire [« catedrático »] en décembre 1885. Cette même année, il fut élu député. A 29 ans (1890), il fut Ministre de l'Instruction Publique. En 1900 il est devenu Ministre des affaires étrangères. Parallèlement il est devenu collectionneur d'œuvres d'art et musicien. En 1880 il dirigea l'Orphéon de l'Université de Coimbra lors de son inauguration. Comme compositeur, il a produit la musique d'une opérette, puis des pièces pour piano (1908). Entre-temps fut présentée son opéra *Amor de Perdição* avec un tel succès qu'il fut redonné à Hambourg (Allemagne). En 1913 un poème symphonique obtint, lui aussi, un réel succès. Arroio fut également l'auteur d'une cantate et d'un autre opéra restés inédits.

BAÍA Francisco (1861-1931). Pianiste portugais. Après avoir étudié au Conservatoire de Lisbonne avec Mata Júnior, il fût nommé professeur dans le même établissement ; il le dirigea depuis 1895 jusqu'à sa retraite, ayant été remplacé par Augusto Machado, puis José Viana da Mota en 1919.

BARROS José Júlio Marques Leitão de (1896-1967). Cinéaste et journaliste portugais. Diplômé par l'Ecole supérieure des Beaux-Arts, il s'est consacré à la peinture. Il fréquenta la

Faculté des Sciences et la Faculté des Lettres de Lisbonne, ayant obtenu également le diplôme de l'École Normale Supérieure de Lisbonne. Il fut professeur dans les lycées, ainsi que dramaturge et scénographe ; en outre, il développa une intense activité dans le domaine du journalisme. Il organisa (en 1934-35) les cortèges historiques des Fêtes de la Ville de Lisbonne. Il fut secrétaire-général de l'Exposition du Monde Portugais (1940). Très intéressé par le cinéma, il fut le principal meneur de la construction des Studios Tobis, terminée en 1933. Auteur de films, il obtint des prix à la Biennale de Venise. En outre, il écrivit quelques livres.

BENETÓ Francisco (1877-[après 1940]). Violoniste espagnol. Il étudia au Conservatoire de Paris, où il fut le condisciple de Jacques Thibaud, et rencontra Pablo Sarasate. Admis ensuite dans les rangs de l'Orchestre Colonne, il y assumait le rôle de violon solo. Après des tournées de concerts au cours desquelles il remporta un vif succès en France et en Espagne, il se fixa en 1901 à Lisbonne, ayant été engagé par la Société de Musique de Chambre que fonda Michel'Ângelo Lambertini et que Benetó lui-même dirigea par la suite. Il écrivit plusieurs compositions pour violon et piano, et fut distingué par d'importantes décorations portugaises.

BOMTEMPO, João Domingos (1775-1842). Pianiste et compositeur portugais. Il fut le premier compositeur-pianiste portugais qui partit à Paris (en 1801) pour approfondir sa formation musicale ; c'est dans la capitale française qu'il fit la connaissance de Muzio Clementi et John Field. Grand virtuose du clavier, comme le démontrent ses sonates et ses concertos pour piano, il eut une fulgurante carrière de concertiste en Europe. Il laissa deux symphonies, en mi bémol majeur (op. 11) et en ré majeur.

BORBA [da Costa] Cecília (1895-1975). Harpiste portugaise. Nièce de Tomás Borba, c'est avec celui-ci qu'elle fit ses premières études musicales. Au Conservatoire de Lisbonne, elle étudia le piano avec Marcos Garin et la harpe avec Josefa Martinez et Dolores Vercruysse de Sá ; elle reçut également les conseils de Lea Bach. Elle fut première harpiste de l'Orchestre symphonique de Lisbonne et de l'Orchestre symphonique de l'Emmetteur national de radiodiffusion, ayant enseigné son instrument au Conservatoire et à l'Académie des amateurs de musique de Lisbonne. En tant que soliste, elle consacra une attention particulière au répertoire moderne de la harpe.

BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes [TEÓFILO BRAGA] (1843-1924). Professeur, écrivain, politicien portugais. Né à Ponta Delgada, île de S. Miguel, Azores, il étudia à Coimbra dès 1861. Il produisit des œuvres littéraires en rapport avec ladite « Questão de Coimbra » (Question de Coimbra), que précipita la fin de l'école romantique. Il conclut la formation en droit en 1866, et est devenu Docteur en 1868. Entre 1869 et 1872 Teófilo Braga a publié 14 volumes de son *História da Literatura Portuguesa* (« Histoire de la Littérature portugaise »). Braga a été l'un des écrivains portugais les plus prolifiques, se montrant parfois peu scrupuleux. Il fut nommé Professeur de Littérature moderne au Cours Supérieur de Lettres, précurseur de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne (1872). En politique il se montra républicain farouche. Profitant de sa situation à la tête du Gouvernement Provisoire aussitôt après la proclamation de la république (05/10/ 1910) il mena immédiatement des actions contre l'Académie des Sciences, par défit de ne pas avoir été réélu Président. Politicien assez maladroit et fanatique, il fut néanmoins élevé à la Présidence de la République (1915), pour peu de temps toutefois. Il compta cependant des admirateurs fidèles qui le considéraient comme un grand doctrinaire. Ses publications sont très nombreuses ; quelques-unes sont en rapport avec la musique.

BRANCO Pedro de Freitas (1896-1963). Chef d'orchestre portugais. Frère cadet de Luís de Freitas Branco, il commença ses études musicales sous la direction de son frère aîné (contrepoint). Il développa une intense carrière internationale de chef d'orchestre qui le mena à diriger en France, Suisse, Angleterre, Allemagne, Espagne. A Lisbonne, en 1928, il créa les Concerts Symphoniques et, en 1934, l'orchestre de l'émetteur national de radio, qu'il dirigea pendant de longues années. Il donna en première audition les œuvres de plusieurs de ses contemporains, dont Ravel, Prokofiev, Hindemith, Stravinsky et de Falla.

CADAVAL Marquise de (Olga Maria di Robilant Álvares Pereira de Melo; 1900-1996). Mécène italienne fixée au Portugal. Elle soutint la musique mais également d'autres arts et sciences, dont l'archéologie (les fouilles des célèbres sites mésolithiques de Muge, situés dans une propriété qui lui appartenait et où elle s'établit en 1928, ne furent possibles que grâce à sa générosité et à son intérêt). Elle épousa en 1926 le marquis de Cadaval, D. António Álvares Pereira de Melo. Elle connut Ravel et succéda à José Viana da Mota à la présidence de la Société des Concerts de Lisbonne; elle promut la venue au Portugal de Stravinsky, Rubinstein, N. Magaloff, Martha Argerich, parmi maints autres.

CAMÕES Luís Vaz de (c. 1524-1579). Poète portugais. Son épopée *Les Lusíades* chante l'histoire et les exploits maritimes de son peuple. Etant issu d'une famille de l'aristocratie, il naquit probablement à Lisbonne et étudia à l'Université de Coimbra. Il fréquenta la cour de Lisbonne dès l'âge de dix-huit ans mais fut exilé du royaume en 1547 à la suite d'une de ses multiples affaires passionnelles. A partir de 1550, il vécut tantôt à l'étranger, en campagnes militaires, tantôt à Lisbonne, pendant de courts séjours entre ses aventures en Asie. On croit que c'est à Macao qu'il acheva partie des *Lusíades*. En 1560 il subit un naufrage dans les côtes de Cochinchine, près de la baie de Cambodge. En 1570 il se rendit définitivement à Lisbonne, où il publia son épopée avec succès. Son œuvre poétique est énorme : elle comprend sonnets, églogues, odes, chansons, drames.

CARAÇA Bento de Jesus (1901-1948). Mathématicien, professeur et politicien portugais. Professeur à l'Institut supérieur des Sciences économiques et financières de l'Université Technique de Lisbonne, il enseigna plusieurs disciplines dans le domaine des mathématiques. Il fut éloigné de ses fonctions en 1946 pour des raisons politiques; en effet, il était considéré comme étant proche du Parti Communiste Portugais. Il s'engagea dans une activité culturelle remarquable, en tant qu'animateur de l'Université Populaire Portugaise, et fut directeur de la « Bibliothèque Cosmos » (qui intégrait de nombreuses œuvres de divulgation à bas prix). Il collabora dans des revues et des journaux, ayant publié de nombreux articles de recherche scientifique.

CARDONA Júlio (1879-1950). Violoniste portugais. Il étudia au Conservatoire de Lisbonne, ayant intégré le Sextuor Gymnase et l'orchestre du Théâtre national de S. Carlos, à Lisbonne, ainsi que l'orchestre du Théâtre de S. João, à Porto. Il fut nommé professeur de violon au Conservatoire de Lisbonne en 1910 (remplaçant George Wendling) ; l'année suivante, il créa l'Orchestre de Lisbonne, qu'il dirigea. Son action pédagogique, ainsi que sa contribution pour la divulgation du répertoire de musique de chambre furent remarquables.

CASIMIRO Joaquim (1808-1864). Compositeur portugais. Il fut maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne. Selon Luís de Freitas Branco, Casimiro était doué mais particulièrement inculte. Il se consacra à un genre de musique légère qui mélangeait des éléments d'opéra-comique, de vaudeville et de théâtre musical, ayant obtenu de grands succès auprès du public avec des œuvres telles que : *Um ensaio da Norma*, *A batalha de Montereau*,

Ópio e champagne, A filha do ar, A lotaria do diabo, entre autres. Ses convictions miguélistes (en faveur d'une monarchie absolutiste) l'ont maintenu à l'écart des institutions officielles d'enseignement, dont le Conservatoire national de Lisbonne.

COELHO Henrique Trindade (1885-1934). Ecrivain et diplomate portugais. Il publia plusieurs articles dans le journal *A Pátria* et dirigea *O século*. Parmi ses postes officiels, nous pouvons citer les suivants : Ministre du Portugal à Rome (1927), Ministre des Affaires étrangères (1929), Ministre du Portugal au Vatican (1929). Il publia plusieurs ouvrages, dont : *Carvões* (1907), *Amores novos* (1911), *Ferro em brasa* (1913).

CORDEIRO Adriano Xavier (1880-1919). Avocat et écrivain portugais associé au mouvement « Integralismo lusitano ». Formé en Droit par l'Université de Coimbra, il obtint en 1907 un poste dans la Direction générale de l'Instruction publique, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il collabora avec le journal *A Monarquia* et publia plusieurs ouvrages : *Obrigações contratuais do Estado* (1914) *A questão ibérica : Direito e Instituições* (1916), *O problema da vinculação* (1917), *Palavras sobre a arte do povo* (1917), *Casal de família* (1919).

CORREIA DE OLIVEIRA António (1879-1960). Poète portugais. Né à São Pedro do Sul (Beira Alta), il fréquenta le Séminaire de Viseu, mais le quitta bientôt. Dépourvu de toute éducation formelle, il se consacra à la poésie avec une imagination libérée de tout système. Nommé écrivain public auprès du Procureur Général de la Couronne, il fut remanié par « mesure d'économie » aussitôt après la proclamation de la République (1910). Membre correspondant (1908), puis membre à part entière (1945) de l'Académie des Sciences de Lisbonne, il fut également nommé membre de l'Académie Brésilienne des Lettres (1909). Correia de Oliveira a publié de nombreuses œuvres, dont certaines ont été traduites en allemand, italien et suédois.

COSTA Luís (1879-1960). Pianiste et compositeur portugais. Ses premières études musicales furent orientées par Bernardo Moreira de Sá, qui devint par la suite son beau-père ; entre 1905 et 1907, Costa poursuivit sa formation en Allemagne avec Ferruccio Busoni et José Viana da Mota, entre autres. De retour au Portugal, il développa une intense carrière en tant que pianiste et compositeur. Il enseigna le piano ; en outre, il dirigea le Conservatoire de Porto et l'*Orphéon portuense*, société de concerts à travers laquelle il invita plusieurs des plus importants noms du monde de la musique de son temps (dont Maurice Ravel, Wanda Landowska, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau et Edwin Fisher) à se présenter au Portugal.

CRONER DE VASCONCELOS Jorge (1910-1974). Pianiste et compositeur portugais. Issu d'une famille de musiciens, il étudia d'abord le piano avec sa mère. Ensuite, il fréquenta le Conservatoire de Lisbonne, où Aroldo Silva fut son professeur de piano et Luís de Freitas Branco son maître en composition. Il poursuivit également des études à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne avant de partir à Paris, où il se perfectionna auprès de Paul Dukas, Nadia Boulanger, Alfred Cortot et Roger-Ducasse. De retour au Portugal, il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Lisbonne ; dans les années 1940, il cessa son activité de pianiste pour se consacrer entièrement à l'enseignement et à la composition.

CRUZ Ivo (1901-1985). Compositeur et chef d'orchestre portugais. Il fit des études musicales à Lisbonne avec Timóteo da Silveira, Tomás de Lima et Tomás Borba. Dans les années 1920, il partit à Munich pour compléter sa formation. Avec Eduardo Libório, il fonda la revue

Renascimento musical ; en outre, il fut l'initiateur de la Société chorale Duarte Lobo et de l'Orchestre philharmonique de Lisbonne. Il dirigea le Conservatoire de Lisbonne entre 1938 et 1971.

CUNHA (Maria da Graça Amado da) (1919-?). Pianiste portugaise. Elle fit des études musicales avec Oliva Guerra et Francine Benoit, puis José Viana da Mota (piano) et Luís de Freitas Branco (composition) ; en tant qu'interprète, elle s'est consacrée à la musique de son époque, notamment à la diffusion des œuvres de compositeurs tels que Hindemith, Bartók et Prokofiev dans son pays natal, mais aussi à la création musicale portugaise ; dans ce contexte, son association avec le compositeur Fernando Lopes Graça fut particulièrement importante.

DADDI Guilherme (1813-1887). Pianiste, compositeur et chef d'orchestre portugais. Il commença sa formation musicale à Porto avec l'italien Gaetano Marinelli. En tant que pianiste, il gagna une grande réputation à Lisbonne ; Franz Liszt, lors de sa visite au Portugal en 1845, le choisit pour l'accompagner dans la Fantaisie pour deux pianos sur Norma de Bellini de Sigismund Thalberg. Comme compositeur, il écrivit surtout des opéras comiques, tels que *O salteador*, *Um passeio pela Europa*, *L'organiste*. En outre, il a joué un rôle important dans les sociétés de concerts qui florissaient à l'époque ; en particulier, il a donné les premiers concerts publics de musique de chambre au Portugal, avec au programme des œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven et Weber.

DANHAUSER Adolphe-Léopold (1835-1896). Compositeur, pédagogue et théoricien de la musique français né et mort à Paris. Il étudia au Conservatoire de sa ville natale avec Bazin, Halévy et H. Reber. En 1862 il eût le second prix de Rome. Au Conservatoire de Paris, il enseigna le solfège ; en outre, il fût inspecteur de l'enseignement musical. Il écrivit une *Théorie de la musique* rééditée et encore en usage de nos jours.

DANTAS, Júlio (1876-1962). Ecrivain, dramaturge, médecin, diplomate et politicien portugais. Parmi les postes qu'il a occupés nous pouvons noter tout spécialement ceux de Ministre de l'Instruction Publique (2 fois, en 1920) et des Affaires étrangères (2 fois, 1921 et 1923) ; député (1905), sénateur (1918, 1921 et 1926) ; président du directoire du parti nationaliste ; diplomate chargé de missions au Brésil et à Londres ; collaborateur de la commission intellectuelle de la Société des nations dès 1934 ; depuis 1936, membre de la Chambre corporative et de son Conseil de présidence. Dès 1922, Dantas a été élu plusieurs fois président de l'Académie des Sciences de Lisbonne, dont il fut successivement membre correspondant (1908), effectif (1913) et de mérite (1932). Dantas a été l'un des écrivains qui eut en son temps le plus de succès au Portugal, bien qu'un peu oublié aujourd'hui dans la mesure où, ayant conservé un statut politique important pendant l'Estado Novo, le régime instauré par la révolution du 25 avril 1974 ne l'ait pas favorisé. Parmi ses œuvres, citons *A Ceia dos Cardeais*, dont Luís Figueiras tira un opéra ; *Rosas de todo o Ano*, qui inspira Ruy Coelho (1915) et Augusto Machado (1920). Dantas a occupé les postes de professeur puis directeur du Département de Théâtre au Conservatoire de Lisbonne, d'inspecteur des bibliothèques érudites et des archives. Il a signé des traductions, dont *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, ainsi que d'autres auteurs, dont Óscar Wilde.

DEUS João de [João de Deus de Nogueira Ramos] (1830-1896). Poète, avocat, journaliste et député portugais. Il prolongea ses études de droit à l'Université de Coimbra pendant dix ans, ce qui découle de sa vie bohémienne de poète, dessinateur et joueur de guitare. Il a pourtant travaillé comme avocat, et dirigea des journaux de province, dans lesquels il fut aussi collaborateur. Elu député en 1868, il fixa résidence à Lisbonne. Comme poète, il appartient à

la tradition romantique. Son œuvre est diversifiée. Un autre versant de son activité fut la pédagogie, ce qui le mena à écrire sa *Cartilha Maternal*, son œuvre la plus remarquable, une nouvelle méthode globale de lecture. Il lutta pour le renouveau et la diffusion de l'enseignement des premières lettres. Considéré, en général, avec affection et gratitude, il reçut les hommages de son pays, y compris une décoration que le roi D. Carlos lui apporta en lui rendant visite dans sa maison.

DÖHLER Theodor (1814-1856). Pianiste d'origine autrichienne. Il fût l'élève de J. Benedict, à Naples, de C. Czerny et de S. Sechter à Vienne. Il joua beaucoup à la cour de Naples, mais aussi en Allemagne, en Autriche, en France, en Angleterre, en Hollande, au Danemark et en Russie. Il lui fut accordé des titres de noblesse et il épousa une comtesse russe. Après son mariage, il vécut à Moscou, à Paris et à Florence. Il écrivit beaucoup pour le piano : des fantaisies, des variations, des nocturnes et des transcriptions, ainsi qu'un opéra (*Tancreda*).

DUARTE António. Sculpteur portugais (1912-1998). Il fit des études à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts. Il intégra le groupe de sculpteurs associés au « Programa Oficial da Estatuária Pública », à partir de l'Exposition du Monde Portugais (1940). Auteur de plusieurs portraits de personnages historiques, son œuvre fut présentée lors d'expositions nationales et internationales. En général, il adopta un style plutôt classique n'excluant pas un certain nombre d'expériences rénovatrices.

EÇA DE QUEIRÓS José Maria (1845-1900). Ecrivain et diplomate portugais. Il est généralement considéré comme le plus remarquable écrivain portugais de la deuxième moitié du 19^e siècle. Diplomate de métier, il fut Ambassadeur du Portugal à la Havane (Cuba) et en Angleterre, et ministre du royaume à Paris, où il mourut. Membre de la « génération de 1870 », il fût l'un des intervenants aux Conférences du Casino (Lisbonne, 1871) où il présenta un exposé sur Le réalisme comme nouvelle expression dans l'art. Il écrivit plusieurs romans ; les premiers peuvent être considérés romantiques, tandis que ceux de la maturité représentent le courant réaliste dans la littérature portugaise. Néanmoins, son réalisme ne se borne pas à la description de lieux, objets et paysages mais s'intéresse profondément au portrait psychologique de ses personnages. Avec une ironie mordante, une élégance d'aspect frivole et une suprême maîtrise de la langue, il critiqua durement la société portugaise de son temps. Dans ses ouvrages, Eça s'est occupé de questions telles que la famille, l'anticléricalisme, la problématique de l'amour, la civilisation et ses contradictions, le statut de la littérature et de l'art, la décadence du Portugal et de son destin historique.

FERREIRA José Gomes (1900-1985). Poète et prosateur portugais. Licencié en droit, il exerça des fonctions de consul du Portugal en Norvège entre 1926 et 1930. Il initia sa dénommée carrière de « poète-militant », aux grandes affinités avec le néo-réalisme, en protestant contre l'injustice. Auteur de plusieurs œuvres de poésie, mémoires et chroniques.

FERRO António (1895-1956). Journaliste portugais. A 19 ans, il fut l'éditeur de la revue *Orpheo* ; son attachement au futurisme est évident dans les textes en prose qu'il écrivit à la même époque. A partir de 1933 il dirigea le Secrétariat de propagande nationale, qui venait d'être créé, essayant un renouvellement du goût culturel des portugais par rapport aux arts plastiques et graphiques, et au tourisme. En tant que journaliste, il fit d'importantes interviews de personnalités portugaises, parmi lesquels António Salazar. A la fin de sa vie, il occupa des postes diplomatiques à Berne et à Rome.

FILGUEIRAS Luís (1862-1929). Chef d'orchestre, compositeur et flûtiste portugais. Il étudia au Conservatoire de Lisbonne avec Freitas Gazul et Frederico Guimarães, entre autres. Il intégra l'orchestre du Théâtre national de S. Carlos et dirigea plusieurs opéras chantés en portugais. En tant que compositeur, il écrivit surtout de la musique dite « légère », notamment des opérettes avec lesquelles il obtint un certain succès.

FRANCO João (1855-1929). Politicien portugais. Il occupa une place proéminente pendant les dernières années de la monarchie. Le roi D. Carlos l'autorisa à gouverner sans parlement, ce qui avait été refusé à Hintze Ribeiro. Le « franquisme » préconisait un gouvernement autoritaire au service de la décentralisation administrative et de plusieurs réformes ; il fut secondé par plusieurs représentants de l'élite intellectuelle portugaise du temps, parmi lesquels se trouvait le père de Luís de Freitas Branco. Après le régicide de 1908, Franco fut mis à l'écart de la scène politique et finit ses jours dans l'isolement et l'exil.

GARIN Marcos (1875-1955). Professeur de piano et d'harmonie portugais. Il fut nommé professeur au Conservatoire de Lisbonne en 1896. En 1940 il dirigea l'établissement en intérimaire, ayant pris sa retraite l'année suivante. Il mena une importante action pédagogique.

GÓIS Damião de (1502-1574). Ecrivain, diplomate, compositeur portugais. Il était un des esprits les plus ouverts et cultivés de la Renaissance portugaise ; ses écrits représentent le sommet de l'humanisme dans l'histoire du Portugal. En tant que page des rois D. Manuel I et D. João III, il a vécu à la cour de Lisbonne. Il fut chargé par les souverains de plusieurs missions à l'étranger qui l'ont amené à vivre en Flandre (où il fit des études musicales), en Allemagne, au Danemark, en Pologne, en Italie, entre autres pays. Au cours de ses voyages il a rencontré Erasme, Bembo, Scribonino, Luther, Melanchton et Albrecht Dürer. Gléarean l'admirait en tant que compositeur et inclut un de ces motets à trois voix, *Ne laeteris*, dans son œuvre *Dodekachordon*. De retour au Portugal en 1545, il a écrit la Chronique du Prince João et la Chronique du roi Manuel I où il critique habilement les cruautés commises contre les juifs. Il fut l'objet d'un procès de l'Inquisition et finit ses jours au monastère de Batalha.

GUIMARÃES Frederico Augusto (1849-1918). Violoniste et compositeur portugais. Il fut, pendant plusieurs années, premier violon solo de l'orchestre du Théâtre national de S. Carlos et professeur de violon au Conservatoire national de Lisbonne. En 1870 il fut nommé musicien de la chambre royale. Il composa un opéra, *Beatriz* pour le centenaire de Camões, une *Messe*, une *Romance* pour quatuor à cordes et une *Rêverie* pour orchestre, entre autres pièces de moindre importance.

GUIRAUD Ernest (1837-1892). Compositeur français. Né à Nouvelle-Orléans, il entreprit l'étude de la musique avec son père, qui était professeur au Conservatoire de Nouvelle-Orléans. A l'âge de quinze ans, il vint en Europe, et entra au Conservatoire de Paris où il eût Marmontel, Barbereau et Halévy comme professeurs. Il obtint le premier grand prix de Rome en 1859. Il écrivit surtout des opéras (dont *Frédégonde*, qu'il laissa inachevé ; cet opéra a été mis au point par Saint-Saëns et représenté à Paris en 1895), mais aussi une *Suite* pour orchestre, une *Ouverture* de concert, un *Caprice* pour violon et orchestre, des mélodies et un *Traité pratique d'instrumentation*. Il enseigna l'harmonie et la composition au Conservatoire de Paris.

HIDALGO Juan (c.1614-1685). Compositeur, claveciniste et harpiste espagnol. Il intégra la Chapelle royale de Madrid vers 1631, n'ayant pas quitté ce poste de son vivant. Il écrivit

plusieurs *villancicos* ainsi que de la musique liturgique en latin, mais sa renommée repose surtout sur l'adaptation du style opératique italien. Il écrivit plusieurs oeuvres en collaboration avec Pedro Calderón de la Barca, dont *Celos aun del aire matan* (1660), le plus ancien opéra espagnol existant.

HINTZE RIBEIRO Ernesto Rodolfo (1849-1907). Politicien portugais. Il fut une importante figure du gouvernement portugais pendant la période finale de la monarchie. Il étudia le droit à l'Université de Coimbra et présida le Ministère du Royaume entre 1893 et 1897, ayant invité João Franco au gouvernement à cette époque. La rupture avec celui-ci date de 1901. Sa politique, d'abord libérale, est devenue de plus en plus autoritaire en raison de graves questions diplomatiques, financières et de politique interne. Hintze Ribeiro fut de nouveau président du Ministère entre 1900 et 1904. En 1906 il démissionna, n'ayant pas obtenu l'autorisation royale de gouverner sans parlement qui a été peu après concédé à son rival João Franco.

KASTNER Macário Santiago (1908-1992). Musicologue d'origine anglaise, résident au Portugal depuis 1933. Il étudia à Londres, Amsterdam, Leipzig et Barcelone. Il enseigna le clavecin, le clavicorde et l'interprétation de la musique ancienne au Conservatoire de Lisbonne, ayant exercé une action remarquable dans le domaine de la musicologie au Portugal.

KEIL Alfredo (1850-1907). Compositeur, peintre, poète et archéologue portugais d'ascendance à la fois allemande et alsacienne. Ses études musicales furent faites sous la direction des professeurs António Soares, Oscar de la Cinna et Ernesto Vieira. Malgré sa condition d'amateur en musique, il écrivit des opéras (donnés au Portugal mais aussi au Brésil et en Italie, où le roi Humberto Ier le décora), des cantates, des poèmes symphoniques, des pièces de salon pour piano, et des mélodies. Il est généralement considéré comme le père de l'opéra national portugais, basé sur le folklore de son pays ; *A serrana*, dont le livret sur un conte de Camilo Castelo Branco est en portugais, fût représenté en 1899. Il a également composé la chanson *A portuguesa*, qui est devenue l'hymne national portugais en 1911.

LAMBERTINI Michel'angelo (1862-1920). Musicographe portugais d'origine italienne. Il étudia l'harmonie, le violoncelle et le piano au Conservatoire de Lisbonne, ayant fondé en 1899 la revue *A arte musical* (l'une premières publications périodiques de la spécialité dans son pays) qu'il dirigea jusqu'en 1915. Il consacra plusieurs articles à l'organologie et contribua un chapitre sur la musique portugaise à la célèbre *Encyclopédie de la musique* éditée par Albert Lavignac. En outre, il fut l'un des fondateurs de la Société de musique de chambre, du Grand orchestre portugais et des Concerts symphoniques de Lisbonne.

LAVIGNAC Alexandre-Jean-Albert (1846-1916). Musicien français. Il étudia au Conservatoire de Paris avec Marmontel, Benoist et Ambroise Thomas. En 1882, il y fût nommé professeur de solfège et, plus tard, d'harmonie. Il publia plusieurs œuvres didactiques, ainsi que *La musique et les musiciens*, *Le voyage artistique à Bayreuth*, *L'éducation musicale*, *Notions scolaires de musique*, *Les gaietés du Conservatoire* et, avec plusieurs collaborateurs, une *Encyclopédie de la musique* en plusieurs volumes.

LOBO Duarte (?-1646). Compositeur portugais. Il fit des études à Évora sous la direction de Manuel Mendes, étant devenu par la suite maître du chœur de la cathédrale de cette ville. Une fois installé à Lisbonne, il fut successivement maître de chapelle de l'hôpital royal et de la cathédrale, ayant été célébré aussi bien comme compositeur que comme professeur. Il est

aujourd'hui considéré comme l'un des principaux représentants de la dite « Ecole d'Évora », et simultanément comme l'un des plus importants compositeurs portugais.

LUMBRALES João Pinto da Costa Leite (1905-1975). Professeur universitaire et politicien portugais, fils du 2^e comte de Lumbrales. Licencié en droit (1925), il obtint un doctorat à l'Université de Coimbra en 1927. En tant que professeur auxiliaire (« 1^e assistant » à l'époque), il remplaça António de Oliveira Salazar en 1928 aux chaires d'Economie politique et des Finances. Il fut nommé professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Coimbra en 1933 ; il exerça également plusieurs postes publiques, au Secrétariat d'Etat des Finances (entre 1934 et 1937), en tant que ministre du Commerce et de l'Industrie (entre 1937 et 1940), ministre des Finances (de 1940 à 1950), ministre des Travaux publics (1943-1944) et ministre de la Présidence (de 1950 à 1955). En outre, il présida à la Junte centrale de la Légion portugaise depuis sa fondation, à la Chambre corporative (à partir de 1955) et à la Commission exécutive de l'Union nationale. Membre à vie du Conseil d'Etat, il fut également membre correspondant de l'Académie des Sciences de Lisbonne. En 1956, il devint professeur de la Faculté de droit de Lisbonne, où il enseigna Economie politique. Il écrivit un *Manuel d'Economie politique* et d'autres œuvres. Il fut l'un des plus importants collaborateurs de Salazar.

MABELLINI Teodulo (1817-1897). Compositeur italien. Il commença ses études musicales à Florence et obtint une bourse pour les poursuivre avec Mercadante à Novare. Après s'être définitivement établi à Florence, il dirigea la Société philharmonique de cette ville ; il fut également maître de chapelle de la cour, premier violon solo de l'orchestre du Théâtre della Pergola et professeur de composition à l'Ecole royale de musique. Il composa plusieurs opéras, domaine dans lequel il acquit une réputation importante, ainsi que des cantates, des oratorios et plusieurs pièces vocales religieuses.

MACEDO Raimundo de (1880-1931). Pianiste et chef d'orchestre portugais. Il fit ses premières études musicales à Porto ; à partir de 1903, il étudia au Conservatoire de Leipzig avec Adolph Ruthardt (piano), Hans Sitt (harmonie) et Artur Nikisch (direction d'orchestre). En 1907, il entama une carrière de pianiste, s'étant présenté en Allemagne, au Portugal, au Brésil et en Argentine. En 1910 il revint à son pays natal, où il fonda une société de concerts qu'il dirigea pendant huit ans ; simultanément, il fut professeur au Conservatoire de Porto. Après un séjour en Amérique, il se fixa à Braga (Portugal) en 1924 ; quatre ans après il partit au Brésil, où il fut professeur au Conservatoire de São Paulo.

MACHADO, Bernardino (1851-1944). Professeur, politicien. Né à Rio de Janeiro (Brésil), il se forma en Philosophie à l'Université de Coimbra, docteur en 1876, professeur titulaire en Philosophie en 1879. Membre du parti régénérateur (« Regenerador »), élu député en 1882 et en 1886. Il fut également élu Pair du Royaume comme représentant de l'Université de Coimbra (1890), et membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique (1892). Grand Maître de la loge maçonnique « Grande Oriente Lusitano » et directeur de l'Institut de l'industrie et du commerce. En tant que Ministre des travaux publics (1893) il eut une action très positive (création d'écoles, mesures de protection pour les travailleurs). Il réussit à créer la chaise d'Anthropologie à l'Université de Coimbra, dont il fut nommé professeur. Il se déclara partisan de la république et s'avéra l'un de ses membres les plus influents. En 1902 il est devenu Président du directoire du parti républicain. Après la proclamation de la République (5-10-1910), il exerça les fonctions de Ministre des affaires étrangères (par intérim), de l'intérieur, et de la justice. Ambassadeur au Brésil (1912), il fut nommé Premier ministre en 1914 et élu Président de la République (1915-1917, puis à nouveau en 1925

jusqu'à la révolution du 28/05/1926). Exilé, il pu revenir au Portugal après la capitulation de la France (1940) et fut assigné à résidence au nord du pays.

MARQUES, José (1780-1837). Frère, organiste et compositeur portugais. Il fut organiste des chapelles royales de Lisbonne et de Rio de Janeiro, avant d'être nommé maître de la chapelle royale de Lisbonne et professeur du Séminaire patriarcal (plus tard devenu le Conservatoire national de Lisbonne). Il fut le professeur dévoué de Joaquim Casimiro, Xavier Migone, António Luís Miró et Manuel Inocêncio dos Santos. Il écrivit plusieurs œuvres musicales destinées au culte religieux dans le style alors en vogue dans les théâtres, ainsi que de nombreuses pièces pour piano et une *Symphonie*.

MONSARAZ Alberto (1889-1959). Poète et politicien portugais. Fils du Comte de Monsaraz, dont il hérita le titre. Licencié en droit par l'Université de Coimbra, il appartient à la génération de António Sardinha et d'autres adhérents à l'intégrisme lusitanien. Monarchique et nationaliste, il combattit et fut blessé en 1919 ; jugé, condamné à peine majeure, il réussit néanmoins à partir en exil. Il adhéra en 1935 au national-syndicalisme de Rolão Preto, mouvement dont il fut secrétaire-général, ayant aussi collaboré au journal *A Revolução*. Il publia de la poésie néo-romantique et *saudosista*.

MOTA José Viana da (1868-1948). Pianiste, compositeur, professeur et pédagogue portugais. En 1885 il a eu l'occasion de suivre les cours de Liszt à Weimar et de Hans von Bülow à Francfort. Il a été directeur du conservatoire national de Lisbonne entre 1918 et 1938. Il a établi une collaboration très productive avec Luís de Freitas Branco sur les plans pédagogique et musical, ayant été le destinataire et le premier interprète de plusieurs de ses œuvres pour piano. En tant que compositeur, Viana da Mota est considéré comme le plus important représentant du courant nationaliste dans la musique symphonique portugaise des XIXe et XXe siècles.

NASCIMENTO Hermínio do (1890-1972). Compositeur et professeur portugais. Il étudia au Conservatoire de Lisbonne ; par la suite, il fut engagé comme professeur d'harmonie dans le même établissement, ayant remplacé Luís de Freitas Branco en tant que sous-directeur en 1924. En outre, il eut à sa charge les classes d'ensemble (dont la classe d'orchestre) du Conservatoire, ainsi que l'enseignement de l'Histoire de la musique à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne et de la pédagogie du chant choral au Lycée normal de Pedro Nunes (Lisbonne). Il intégra plusieurs commissions de réforme de l'enseignement artistique et contribua régulièrement des articles pour plusieurs publications périodiques, dont le journal *O século*. En tant que compositeur, il laissa plusieurs œuvres, dont un opéra, des musiques de scène et une cantate, ainsi que plusieurs chansons et pièces pour chœur.

NEUPARTH Júlio (1863-1919). Violoniste, pianiste et compositeur portugais d'origine allemande. Il intégra l'orchestre du Théâtre national de S. Carlos et, en 1895, fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Lisbonne. Il exerça également les fonctions de rédacteur de la revue musicale *Amphion* et de collaborateur du journal *Diário de Notícias*. Il traduisit en portugais les traités d'harmonie de Durand et de Bazin, ainsi que le traité d'instrumentation de Gevaert ; en outre, il publia un essai intitulé *Os Grandes Períodos da Música*. En tant que compositeur, il écrivit surtout des œuvres destinées au théâtre musical de son temps, ayant laissé également plusieurs chansons et pièces pour piano, un quatuor à cordes et une suite, *L'orientale*, pour orchestre.

OLIVEIRA MARTINS Joaquim Pedro de (1845-1894). Historien portugais. Il fit partie de la “génération de 1870” et fut un pionnier de la diffusion des idées socialistes au Portugal. Economiste respecté et sociologue, il fut nommé ministre du trésor et de l’économie en 1892.

ORTIGÃO Sebastião Ramalho (1836-1915). Ecrivain portugais. Il fréquenta des cours préparatoires de droit à l’Université de Coimbra ayant par la suite enseigné le Français au Colégio da Lapa (Porto), que son père dirigeait. Il pratiqua le journalisme, ayant écrit des essais, des chroniques, des livres de voyages ; il collaborait avec le *Jornal do Porto* vers 1865. Il s’engagea dans la polémique « Questão coimbrã », en défendant Castilho contre Antero de Quental, qui prônait l’innovation. Influencé par sa visite à l’Exposition universelle de Paris (1867), il s’engagea à mettre le Portugal au rythme de l’Europe. A Lisbonne, il devient officier du secrétariat de l’Académie des Sciences. Il maintint des rapports avec Eça de Queiroz et le groupe des Conférences du Casino. Avec Eça, il collabora au roman-feuilleton *O Mistério da Estrada de Sintra*, et (entre 1870 et 1881) au feuilleton *As Farpas*, au caractère critique, dont il devient le seul auteur à partir de 1872, et qui sera son œuvre principale. On lui doit néanmoins plusieurs autres ouvrages, où il fait preuve des valeurs qui lui sont propres : positiviste, et cependant attaché à la terre et aux valeurs morales traditionnelles.

PACHECO António Carneiro (1887-1957). Professeur, politicien et juriste portugais. En 1908 il combattit la grève académique, en dirigeant un mouvement contre l’anarchie partisane. Professeur de droit à l’Université de Coimbra, il soutint le régime de Sidónio Pais (1918). Il dirigea le ministère de l’Instruction (1936), qu’il transforma en ministère de l’Education nationale. Il créa quelques institutions dont l’influence fut notoire pour le progrès scientifique du Portugal (l’Institut pour la haute culture et la Junte nationale de l’Education en constituent des exemples) ; en outre, il mena une importante politique de soutien à la recherche et d’attribution de bourses, y compris à l’étranger. Ses réformes concernèrent aussi l’enseignement primaire et secondaire. Il créa la « Mocidade Portuguesa ». Plus tard, il fut ambassadeur au Vatican et à Madrid.

PEDROSO Elisa Baptista de Sousa (1881-1958). Pianiste portugaise. Elle fit des études auprès de Francisco Baía, Alexandre Rey Colaço et José Viana da Mota à Lisbonne, ainsi qu’avec Pugno et Risler à Paris ; son intense carrière internationale fut en grande mesure consacrée à la défense de la musique portugaise. Issue de la haute société, sa résidence était un foyer où se réunissaient les plus grands musiciens portugais et étrangers de passage à Lisbonne. Elle fonda en 1934 le Cercle de culture musicale, qu’elle dirigea jusqu’à sa mort. Elisa de Sousa Pedroso assuma également la direction artistique d’une série de concerts gratuits organisés par la Mairie de Lisbonne. Son grand prestige lui valut plusieurs honneurs et hommages.

PEREIRA Miguel Ângelo (1843-1901). Pianiste et compositeur portugais. Son père lui a donné ses premières leçons de musique ; il a poursuivi ses études au Conservatoire de Rio de Janeiro, où sa famille s’était exilé par des raisons politiques. En 1863 il s’établit à Porto, à la fois comme professeur et compositeur. Il fonda une société de concerts de musique de chambre, avec Bernardo Moreira de Sá, qui fut plus tard incorporée à l’Orpheon de Porto. Il écrivit des opéras (*Eurico*, *Zaida* et *Avalancha*), un *Te Deum*, un *Stabat Mater*, des œuvres symphoniques (*Adamastor*, *Ódio*, *Invicta*, *Fantaisie héroïque*), une *Cantate Camões*, un quintette pour piano et cordes, des pièces pour piano et des mélodies.

PESSOA Fernando (1889-1935). Poète portugais né et mort à Lisbonne. Ayant perdu son père à cinq ans, il suivit sa mère (qui s'était remariée au consul du Portugal à Durban) en Afrique du Sud où il vécut pendant dix ans. Cet ainsi qu'il acquit une double culture (anglaise et portugaise). Il écrivit dès l'âge de sept ans ; en 1914 il eut la révélation de sa vocation poétique un jour qu'il qualifia par la suite de « triomphal ». C'est à partir de là qu'il conçut plusieurs hétéronymes dont les plus célèbres sont Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Bernardo Soares ; dans un poème de 1932 il écrivit « Je suis une anthologie ». Le phénomène complexe qui l'a conduit à la création de plusieurs hétéronymes a suscité de nombreux commentaires et correspond à son désir de « Tout sentir de toutes les manières possibles ». Fernando Pessoa a su exprimer l'âme de son pays d'une façon telle que les portugais se retrouvent en lui ; c'est ainsi que cet obscur fonctionnaire d'une société commerciale de Lisbonne est devenu le plus grand poète national portugais après Luís Vaz de Camões.

PIMENTA, Alfredo (1882-1950). Écrivain, chercheur, historien et poète portugais. Directeur des archives nationales de « Torre do Tombo ». Étudiant à Coimbra, il a milité dans des groupes extrémistes, anarchistes. Doué d'un esprit très critique il a participé d'une manière combative à de nombreuses polémiques, les provoquant même. Plus tard, il est devenu un adepte de l'évolutionnisme républicain. Cependant, l'instabilité politique et l'anarchie régnante pendant la première république (1910-1926) l'ont amené à adhérer au parti royaliste. Il a tout spécialement contribué à la diffusion des doctrines de l'*Integralismo lusitano*. Après le coup d'état du 28/05/1926, il a soutenu, bien que d'une façon critique, le régime corporatif. Il est l'auteur d'œuvres remarquables sur l'histoire du moyen âge. Certaines de ses contributions culturelles bénéficièrent d'une grande diffusion. Il fonda l'Institut portugais d'archéologie, histoire et ethnographie, ainsi que l'Académie portugaise d'histoire. Sa bibliographie est importante.

POMBAL Marquis de [Sebastião José de Carvalho e Mello] (1699-1782). Issu d'une famille de la petite noblesse, il fut nommé Comte de Oeiras (1757) et Marquis de Pombal (1770) par le roi José I, dont il a été le tout-puissant Secrétaire d'Etat. Aux débuts de sa carrière, il représenta diplomatiquement le Portugal à Londres (1739) puis à Vienne (1743). Membre du Gouvernement à partir de 1750, il s'est distingué tout de suite ; ses positions politiques visaient à renforcer le pouvoir de l'état pour faire face aux difficultés économiques et administratives. Il réforma les douanes et les monopoles commerciaux, et créa de nouveaux organismes administratifs, tout en diminuant le rôle de la noblesse et du clergé. Ainsi, grâce à un procès scandaleux du point de vue juridique, il réussit à éliminer le Duc de Aveiro, le Marquis de Távora et d'autres de façon cruelle, sous le prétexte de participation à l'attentat contre le Roi en septembre 1758. D'autre part, il expulsa les jésuites (1759) et d'autres ordres religieux. Il stimula d'importantes réformes de l'enseignement, de l'économie et de la défense ; son rôle dans la reconstruction de Lisbonne à la suite du séisme de 1755 fut fondamental. Néanmoins, il instaura un régime de répression, forçant à l'exil une grande partie de l'élite intellectuelle de son temps ; en conséquence, plusieurs de ses réformes progressistes n'eurent pas de succès, bien que Pombal ait tenté de combler les vides grâce au recrutement de professeurs étrangers, souvent des italiens. La dernière phase de son gouvernement fut marquée par de sérieuses difficultés économiques. Après le décès du roi en 1777, il fut évincé du pouvoir, jugé (en 1779) et exilé à Pombal, où il mourut.

PRADO Pedro do [Pedro de Oliveira Leitão do Prado] (1908-1990). Compositeur portugais. Il fit des études de contrepoint, fugue et piano au Conservatoire de Lisbonne, ayant dû interrompre ses dernières à la suite d'un accident ; dans le même établissement, en tant que

membre de l'Association académique, il dirigea la revue *De musica*. Il enseigna à l'Institut de musique de Coimbra entre 1936 et 1941, date à laquelle il assumait la direction de la Section de programmes de l'Émetteur national de radiodiffusion. En outre, il est l'auteur de plusieurs compositions.

QUEIRÓS Carlos [José Carlos Queirós Nunes Ribeiro] (1907-1949). Poète, écrivain et critique d'art portugais. Il s'inséra dans le mouvement moderniste. Le penchant pour la poésie se manifesta tôt chez lui. En 1935, le Secrétariat de la propagande nationale lui accorda le prix Antero de Quental. Il publia maints essais sur des thématiques littéraires et artistiques, ayant également collaboré avec l'Émetteur national de radiodiffusion en réalisant plusieurs programmes de radio consacrés à la poésie, à la littérature, au théâtre et à la propagande touristique. En outre, il dirigea les revues *Litoral* et *Panorama*.

QUENTAL Antero de (1842-1892). Poète portugais et auteur d'essais sur des thèmes en sociologie. Il a étudié le droit à l'université de Coimbra, où son comportement fût considéré comme révolutionnaire. Très influencé par Proudhon, Renan, et Michelet (entre autres), il considérait la poésie moderne comme la « voix de la révolution » et préconisait le socialisme. Malgré ses études, il a délibérément travaillé dans des typographies à Lisbonne et à Paris pour mieux connaître la condition des ouvriers. Antero de Quental a été à la tête de la « génération de 1870 », ayant prononcé la première des Conférences du Casino (Lisbonne, 1871), bientôt interdites par le gouvernement qui les considérait subversives. En 1880 il a écrit un manifeste et peu après il a adhéré à l'Internationale socialiste. Très malade depuis 1884, il a continué d'écrire (notamment des sonnets, ainsi qu'un important essai philosophique sur Les tendances générales de la Philosophie pendant la seconde moitié du XIX^e siècle). Antero de Quental s'est suicidé, ayant fini ses jours dans un esprit de grande désillusion. Le père de João de Freitas Branco (oncle du compositeur) fût un ami intime de Antero de Quental. Luís de Freitas Branco, à son tour, admirait beaucoup sa personnalité et son œuvre.

RAPOSO, Hipólito (1885-1953). Écrivain et professeur portugais. Après avoir conclu sa formation en Droit à l'Université de Coimbra (1911), il devient successivement professeur au Lycée Passos Manuel, à Lisbonne, membre de la Direction générale de l'enseignement secondaire, supérieur et spécialisé, et conjointement professeur de philosophie générale des arts au département de Théâtre du Conservatoire de Lisbonne. Sur le plan politique, il fit partie du groupe créateur de la revue destinée à devenir l'organe du mouvement politico-social *Integralismo Lusitano*. Raposo a collaboré aussi au périodique *La monarchie*, en défendant les mêmes principes. Ayant adhéré au soulèvement royaliste (1919) il fut mis en prison et demis de ses fonctions à la Direction générale et au Conservatoire. Après avoir été envoyé en Angola, il fut réintégré à cet établissement pour être à nouveau limogé en 1940. Il y reprit néanmoins ses fonctions en 1951. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages. Emprisonné plusieurs fois pour des raisons politiques, il maintint ses convictions malgré les conséquences.

RAVINA Jean-Henri (1818-1906). Pianiste français. Il fût l'élève de Laurent et de Zimmerman au Conservatoire de Paris, où il travailla comme répétiteur de piano entre 1834 et 1837. Il eût, comme professeurs de composition, Reicha et Leborne. Après une époque où il entreprit plusieurs tournées de concerts, il s'établit à Paris. Il écrivit des morceaux de salon pour piano, ainsi que des études et un concerto.

REBELO José Pequito (1892-1983). Doctrinaire monarchique et auteur de textes sur des problèmes agraires, portugais. Il étudia au Collège jésuite de Campolide, ayant obtenu une Licence en droit à l'Université de Coimbra. Il participa à la guerre de 1914-1918 et, en 1919,

à la révolte monarchique de Monsanto. Mené devant la justice, il obtient un verdict d'acquittement, vu ses travaux concernant l'agriculture. Aviateur, il participa à la guerre civile espagnole (1936-1939) du côté franquiste. Il collabora au journal *A Monarquia* et au magazine *A Nação Portuguesa*. En outre, il fut membre fondateur de la « Junta Central do Integralismo Lusitano » (1913), précepteur de D. Duarte Nuno de Bragança et pilote de guerre en Angola. Il s'occupa des problèmes agraires, surtout de ceux d'Alentejo, ayant publié des textes sur des thèmes de philosophie politique et d'économie.

REIS Jaime Batalha (1847-1935). Agronome, géographe et diplomate portugais. Il a exercé son dernier poste en Russie, d'où il partit après la révolution bolchéviste. Il a bien connu Antero de Quental et Eça de Queiroz dans « Cenáculo », un cercle d'intellectuels qui se réunissaient à Lisbonne. Il a participé aux Conférences du Casino, dans le cadre desquelles les interventions des membres de la « génération de 1870 » ont été prédominantes, ayant préparé un exposé sur le socialisme pour cette occasion. Il a écrit plusieurs ouvrages, dont *Estudos Geográficos e Históricos* en trois volumes.

RIBEIRO António Lopes (1908-1995). Réalisateur de cinéma portugais. Il commença sa carrière de metteur en scène en 1928. L'année suivante il visita des studios européens, même en URSS, où il fit connaissance avec Eisenstein. Auteur de nombreux films et quelques livres, il présenta à la Télévision officielle portugaise un programme intitulé *Museu do Cinema*, dont il était l'auteur.

RODRIGUES, José Júlio (1874-1948). Professeur et écrivain portugais. Après des études de Philosophie à la Faculté des Lettres de Coimbra et à l'École des Beaux-arts de Bruxelles, Rodrigues a mené sa carrière d'enseignant dans divers lycées, y compris aux Açores et à Goa (Inde). Fondateur d'une École des hautes études au Brésil (1914), il s'y établit après sa retraite. Pendant ses dernières années il enseigna à l'École des ingénieurs de Pernambuco et dans d'autres établissements. Son activité à l'Institut d'études portugaises Afrânio Peixoto fût remarquable. Parmi les ouvrages qu'il a publié figure *A música de Wagner* (Coimbra, 1898).

SÁ Bernardo Valentim Moreira de (1853-1924). Violoniste, chef d'orchestre, musicologue et pédagogue portugais. En tant que violoniste, après avoir étudié à Porto, il se perfectionna à Berlin avec Joseph Joachim et fit des tournées internationales avec Viana da Mota, Harold Bauer et Pablo Casals. Il fonda le quatuor Moreira de Sá, avec la jeune violoncelliste Guilhermina Suggia), lequel exécuta pour la première fois dans son pays l'intégrale des Quatuors de Beethoven. On lui doit la création de plusieurs sociétés de concerts à Porto, ainsi que du Conservatoire de cette ville (fondé en 1917). Le programme pédagogique qu'il conçut pour cette institution servit de modèle à la réforme du Conservatoire national de Lisbonne en 1919. Comme chef d'orchestre, il dirigea nombre de concerts symphoniques au cours desquels il donna (très souvent en première audition au Portugal) des œuvres classiques, romantiques et modernes. Il fut un fervent adepte de la musique de Richard Wagner. Homme d'une grande érudition, il écrivit plusieurs ouvrages musicologiques ainsi qu'une méthode de violon et des manuels scolaires de disciplines variées. Outre de sa débordante activité musicale, il enseigna le Portugais, le Français, les Mathématiques et le Chant choral à l'École normale de Porto, qu'il dirigea pendant trente trois ans.

SAGUER Teófilo (1880-[après 1950]). Musicien, compositeur, professeur et critique musical portugais. Il intégra les orchestres du Théâtre de S. Carlos et du Théâtre Trindade, ainsi que les orchestres symphoniques dirigés par Michel'angelo Lambertini, Júlio Cardona, Pedro Blanch et David de Sousa. Il présenta quelques unes de ses compositions au Théâtre

Politeama et au Théâtre de S. Carlos. Nommé professeur au Conservatoire de Lisbonne en 1919, il y dirigea des classes d'instruments à vent (cuivres), de piano et de sciences musicales jusqu'en 1950. Il poursuivit une intense activité en tant que musicographe et critique musical dans plusieurs périodiques dont *Diário de Notícias*, *Voz*, *Diário da Noite* et *Diário Liberal*.

SAMPAIO BRANDÃO João (1908-[entre 1934 et 1937]). Compositeur et chanteur portugais. Il étudia à Rio de Janeiro et Porto avant de se former en Histoire de la musique à la Sorbonne ; il travailla également avec Charles Koechlin et Hugo Kander. Auteur de plusieurs compositions, il réalisa des concerts en France, Belgique, Portugal, Brésil et Etats-Unis. En outre, il contribua régulièrement des articles destinés à plusieurs publications périodiques et collabora avec différentes stations de radio.

SARDINHA António (1887-1925). Ecrivain et politicien portugais. Il obtint une Licence en droit à l'Université de Coimbra en 1911, après avoir été distingué avec un Premier prix aux Jeux Littéraires de l'Université de Salamanque en 1909. Il rejeta l'adhésion à la République, se convertissant au catholicisme et à l'idée monarchique traditionnelle. Il fonda la revue de philosophie politique *Nação Portuguesa* (avec Alberto Monsaraz et Hipólito Raposo), organe de l'intégrisme lusitanien et véhicule de ses idées en faveur de l'instauration d'une monarchie organique, traditionaliste et antiparlementaire. Collaborateur influent au quotidien *A Monarquia* (1917), député pendant le régime de Sidónio Pais, il se réfugia en Espagne (1919-1921) après l'échec de la monarchie du Nord ; du point de vue théorique, il préconisait une approche spirituelle luso-hispano-américaine. Il rejette en 1922 le pacte dynastique entre monarchiques constitutionnalistes (la ligne encore représentée par D. Manuel II) et légitimistes (ligne qui découle de D. Miguel). Son décès inattendu, à 37 ans, laisse une marque politique et culturelle/intellectuelle, qui aura de l'influence dans l'évolution du pays après 1926. Il publia des poèmes, des essais, des articles.

SCHARWENKA Ludwig Philipp (1847-1917). Compositeur et professeur d'origine polonaise. Il fit des études de composition en Allemagne (où il s'est installé avec sa famille en 1865) avec Richard Wüerst et Heinrich Dorn. Sa carrière de professeur, entamée en 1868, se poursuivit à partir de 1881 au Conservatoire Scharwenka de Berlin, fondé par son frère Franz Xaver ; d'ailleurs, il assumait la direction de cet établissement pendant une absence temporaire de son frère, survenue en 1891. Philipp Scharwenka épousa Marianne Stresow (1856-1918) en 1880. Il écrivit des œuvres chorales, des symphonies, des poèmes symphoniques, un concerto pour violon, une ouverture, des œuvres de musique de chambre, des mélodies et des pièces pour piano.

SCHREKER Franz (1878-1934). Compositeur autrichien. Il étudia au Conservatoire de Vienne avec Rosé et Bachrich (violin) ainsi qu'avec Fuchs et Grädener (Théorie musicale). En 1908 il fonda dans la capitale autrichienne une Chorale Philharmonique dont il assura la direction à partir de 1911 et à travers laquelle il promut la musique moderne, dont des œuvres de Schönberg comme les *Gürrelieder*. En 1912 il fut nommé professeur de composition à l'Académie musicale de Vienne ; entre 1920 et 1932 il assumait des fonctions comparables à l'Ecole supérieure de musique de Berlin, et ensuite à l'Académie prussienne d'art. Sa réputation en tant que compositeur repose surtout sur ses œuvres dramatiques, dont plusieurs opéras.

SCHWALBACH LUCCI Eduardo Frederico (1860-1946). Journaliste et dramaturge portugais. Issu d'une famille de l'aristocratie, Schwalbach fût l'élève des écoles polytechnique et de l'armée. Il abandonna la vie militaire pour se consacrer au journalisme,

ayant fondé le journal *A tarde* et dirigé le *Diário de notícias* entre 1924 et 1939. Pour le théâtre, il écrivit *A surpresa* (comandée par le célèbre acteur Taborda), *Bisbilhoteira e senhora ministra* et *As duas máscaras*, entre autres. En outre, il écrivit des opérettes et des pièces de théâtre musical, genre dans lequel les modèles qu'il établit sont devenus incontournables. Il exerça plusieurs fonctions dans la vie politique et fût élu d'abord correspondant (en 1894) et puis membre effectif (en 1943) de l'Académie des sciences de Lisbonne.

SÉRGIO António (1883-1969). Penseur, essayiste, critique, historien, politicien, sociologue portugais (quoique né à Damão, en Inde). Il fut Ministre de l'Instruction pendant 2 mois en 1923 et participa à la fondation de la revue *Seara Nova*. Politiquement engagé dans l'opposition au régime « Estado Novo », il fut un défenseur particulièrement actif du « coopérativisme d'association ». Polémiste actif dans de nombreux cas bien connus, son œuvre publiée est extrêmement vaste ; elle comprend des essais, des traductions, de nombreux articles d'encyclopédie.

SIMÕES Alberto da Veiga (1888-1954). Diplomate, historien et écrivain portugais. Il a fait ses études à l'Université de Coimbra ; son activité diplomatique l'a conduit à Londres ; Manaus, Pará, Cristiânia (Brésil) ; Vienne, Berlin, Prague, Budapest. En 1932 il fut nommé professeur à l'Institut des Hautes Etudes Diplomatiques à Bruxelles. Après un nouveau séjour à Berlin entre 1933 et 1940, il s'installa à Paris jusqu'à sa mort.

SOUSA David (1880-1918). Violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur portugais. Il fit des études au Conservatoire de Lisbonne dans les classes de Freitas Gazul (Théorie musicale), Eduardo Wagner et J. E. da Cunha e Silva (violoncelle) ; en tant que boursier, il poursuivit sa formation instrumentale à Leipzig auprès de Julius Klengel. Pendant plusieurs années, il mena une activité de concertiste en trio, ayant joué en Allemagne, en Russie et en Angleterre. Installé à Lisbonne depuis 1913, il dirigea au Théâtre Politeama l'Orchestre symphonique portugais, avec lequel il donna plusieurs œuvres modernes et contemporaines, dont plusieurs premières auditions de compositeur portugais. Nommé professeur de violoncelle et de la classe d'orchestre au Conservatoire de Lisbonne en 1916, il est mort prématurément deux ans après.

STEFAN Paul (1879-1943). Ecrivain et musicographe autrichien. Il fit sa formation en Philosophie et en Histoire de l'art à l'Université de Vienne, ainsi que des études musicales avec Hermann Graedener et Arnold Schönberg. Il fut critique musical et correspondant de plusieurs périodiques de la spécialité, ayant édité la revue *Anbruch* à partir de 1921. Après des périodes de résidence en Suisse, en France et au Portugal, Stefan s'installa aux Etats-Unis en 1941. Il traduisit plusieurs œuvres littéraires latines en allemand, consacra plusieurs études à l'opéra et écrivit des biographies de Mahler, Schönberg, Schubert, Dvorak, Arturo Toscanini et Bruno Walter.

THALBERG Sigismund (1812-1871). Pianiste d'origine autrichienne né à Genève et mort à Naples. Il fût l'élève de S. Sechter et de Hummel à Vienne. Pianiste virtuose, il joua en Allemagne, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, en France, en Russie, en Amérique du Nord et au Brésil. Rival de Liszt, il soutint honorablement une compétition musicale avec lui à Paris. Son jeu faisait souvent appel à une technique particulière qu'il développa (arpèges dans les deux mains qui se partageaient une mélodie au centre du clavier). Il écrivit un concerto pour piano, une sonate, un divertissement, des caprices, des nocturnes, des études, un scherzo, des fantaisies sur des thèmes d'opéras de Mozart, Weber, Rossini, Meyerbeer,

Bellini, Auber, Donizetti, entre autres. Il composa deux opéras (*Florinda* et *Cristina di Svezia*) qui n'ont pas connu de succès.

TORGA Miguel [Adolfo Correia Rocha] (1907-1995). Médecin de province et écrivain portugais. Etant né à Trás-os-Montes, région pauvre et rude du nord-est du Portugal, il partit au Brésil à l'âge de treize ans où, pendant quatre ans, il travailla comme garçon de ferme. De retour au Portugal, il fréquenta la faculté de médecine de Coimbra. Il voyagea partout en Europe et se rendit à Paris, où on lui proposa de rester. Il refusa et s'installa définitivement à Coimbra, où il exerça son métier d'otorhinolaryngologiste tout en écrivant poésie, théâtre, contes, nouvelles et un très important journal. Par deux fois il fut proposé pour le prix Nobel de littérature qui, cependant, ne lui fut pas attribué.

VIEIRA Afonso Lopes (1878-1946). Ecrivain portugais. Vivant à Lisbonne, il garda pourtant des liens sentimentaux (et littéraires) avec ses origines. Il obtint une Licence en droit à l'Université de Coimbra. Monarchique, il fut arrêté pour son opposition au républicanisme du régime « Estado Novo ». Poète et conférencier, il écrivit également des pièces de théâtre, des romans et des essais.

VIEIRA António (1608-1697). Prêtre jésuite portugais. Il passa une grande partie de sa vie en mission au Brésil, où il défendit la cause de la liberté des indiens et manifesta des opinions contre l'Inquisition. Il fut prédicateur et conseiller politique, ainsi qu'ambassadeur du Portugal dans divers pays d'Europe. Ses excellentes qualités de prosateur lui valurent les titres d' « empereur de la langue portugaise » et du « plus grand artiste de la langue portugaise ». Son œuvre comprend des centaines de sermons, des lettres, des traités et des textes prophétiques. Il a beaucoup influencé Fernando Pessoa, surtout dans la conception de son recueil *Mensagem*.

Table des exemples musicaux

Exemple n° 1 : <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 1, mes. 29-32	92
Exemple n° 2 : <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 2, mes. 39-40	97
Exemple n° 3 : <i>Valsa</i> mes. 17.....	97
Exemple n° 4 : <i>Arabesques</i> mes. 35-36.....	97
Exemple n° 5 : <i>Romance sans paroles</i> , mes. 1-2.....	100
Exemple n° 6 : <i>Prélude</i> mes. 1	102
Exemple n° 7 : <i>Fugue</i> mes. 1-3	102
Exemple n° 8 : <i>Prélude</i> , mes. 37-41.....	103
Exemple n° 9 : <i>Arabesques</i> , mes. 34	103
Exemple n° 10 : <i>Fugue</i> , mes. 1-9	104
Exemple n° 11 : <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 4, mes. 25-27	113
Exemple n° 12 : <i>Mirages</i> I, mes. 1-5.....	134
Exemple n° 13 : <i>Mirages</i> II, mes. 1-6.....	134
Exemple n° 14 : <i>Mirages</i> I, mes. 11-13.....	135
Exemple n° 15 : <i>Luar</i> , mes. 1	174
Exemple n° 16 : <i>Luar</i> , mes. 1-4.....	174
Exemple n° 17 : <i>Luar</i> , mes. 38-41.....	175
Exemple n° 18 : <i>Luar</i> , mes. 12-13.....	175
Exemple n° 19 : <i>Luar</i> , mes. 16.....	175
Exemple n° 20 : <i>Luar</i> , mes. 9-10.....	176
Exemple n° 21 : <i>Luar</i> , mes. 34-37	176
Exemple n° 22 : <i>Luar</i> , mes. 20-23.....	176
Exemple n° 23 : <i>Capriccietto</i> , mes. 53-61	195
Exemple n° 24 : <i>Prélude</i> , mes. 1-8.....	196
Exemple n° 25 : <i>Prélude</i> , mes. 20-29.....	196
Exemple n° 26 : <i>Rêverie</i> , mes. 1-2	197
Exemple n° 27 : <i>Rêverie</i> , mes. 17-18	197
Exemple n° 28 : <i>Rêverie</i> , mes. 21-29	198
Exemple n° 29 : <i>Dança</i> I, mes. 34-37.....	204
Exemple n° 30 : <i>Dança</i> I, mes. 1-2	205
Exemple n° 31 : <i>Dança</i> II, mes. 49-51	206
Exemple n° 32 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 1-8.....	216
Exemple n° 33 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 20-22.....	217
Exemple n° 34 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 1-12.....	217
Exemple n° 35 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 17-19.....	218
Exemple n° 36 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 22-25.....	218
Exemple n° 37 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 1-2.....	219
Exemple n° 38 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 9-10.....	219

Exemple n° 39 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 70-71.....	219
Exemple n° 40 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 6-10	220
Exemple n° 41 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 57-61.....	220
Exemple n° 42 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 50-52.....	220
Exemple n° 43 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 72-77.....	220
Exemple n° 44 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 21-23.....	221
Exemple n° 45 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 24-31.....	221
Exemple n° 46 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 32-38.....	222
Exemple n° 47 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 39-41.....	222
Exemple n° 48 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 48-57.....	223
Exemple n° 49 : <i>Prélude</i> n° 4, mes. 29-32.....	224
Exemple n° 50 : <i>Prélude</i> n° 4, mes. 1-2.....	225
Exemple n° 51 : <i>Prélude</i> n° 4, mes. 5.....	225
Exemple n° 52 : <i>Prélude</i> n° 4, mes. 32-35.....	225
Exemple n° 53 : <i>Prélude</i> n° 4, mes. 5-10.....	225
Exemple n° 54 : <i>Prélude</i> n° 5, mes. 12-15.....	227
Exemple n° 55 : <i>Prélude</i> n° 5, mes. 20-23.....	228
Exemple n° 56 : <i>Prélude</i> n° 6, mes. 23-26.....	229
Exemple n° 57 : <i>Prélude</i> n° 6, mes. 13-14.....	229
Exemple n° 58 : <i>Prélude</i> n° 6, mes. 33-41.....	230
Exemple n° 59 : <i>Prélude</i> n° 6, mes. 1.....	231
Exemple n° 60 : <i>Prélude</i> n° 7, mes. 1-4.....	231
Exemple n° 61 : <i>Prélude</i> n° 7, mes. 28-36.....	232
Exemple n° 62 : <i>Prélude</i> n° 7, mes. 41-43.....	233
Exemple n° 63 : <i>Prélude</i> n° 8, mes. 3-5.....	234
Exemple n° 64 : <i>Prélude</i> n° 8, mes. 32.....	234
Exemple n° 65 : <i>Prélude</i> n° 8, mes. 59-65.....	234
Exemple n° 66 : <i>Prélude</i> n° 9, mes. 1-5.....	235
Exemple n° 67 : <i>Prélude</i> n° 9, mes. 42-47.....	236
Exemple n° 68 : <i>Prélude</i> n° 9, mes. 15-17.....	236
Exemple n° 69 : <i>Prélude</i> n° 9, mes. 13-15.....	237
Exemple n° 70 : <i>Prélude</i> n° 9, mes. 21-25.....	237
Exemple n° 71 : <i>Prélude</i> n° 10, mes. 50-59.....	238
Exemple n° 72 : <i>Prélude</i> n° 10, mes. 1 m.d.....	238
Exemple n° 73 : <i>Prélude</i> n° 10, mes. 1-4.....	238
Exemple n° 74 : <i>Sonatine</i> , II mouvement, mes. 1-13.....	253
Exemple n° 75 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 1-2.....	307
Exemple n° 76 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 7-10.....	307
Exemple n° 77 : <i>Prélude</i> n° 1, mes. 3.....	307
Exemple n° 78 : <i>Prélude</i> n° 2, mes. 1.....	308

Exemple n° 79 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 1-3.....	309
Exemple n° 80 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 1-10.....	310
Exemple n° 81 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 11-17.....	310
Exemple n° 82 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 27-29.....	310
Exemple n° 83 : <i>Prélude</i> n° 3, mes. 7-13.....	311
Exemple n° 84 : <i>Prélude</i> n° 4, mes. 1-2.....	312
Exemple n° 85 : <i>Sonate en la mineur</i> , mes. 16-25.....	365
Exemple n° 86 : <i>Sonate en la mineur</i> , mes. 24-25	366
Exemple n° 87 : <i>Sonate en la mineur</i> , mes. 26-27.....	366

Table des matières

Tome I

Remerciements	3
Sommaire	4
Résumé/Abstract/Mots clés	7
Introduction	9
Etat de la question	14
Objectifs et méthodes	22
1. Cosmopolitisme et conscience nationale: le Portugal et l'Europe	29
2. Antécédents familiaux	35
2.1. Ascendance paternelle	
2.2. Ascendance maternelle	
2.3. Atmosphère familiale	
2.4. Luís de Freitas Branco et l'institution monarchique	
2.5. L'influence de João de Freitas Branco (1855-1910)	
3. Enfance et premiers maîtres	46
3.1. Augusto Machado (1845-1924)	
3.2. Tomás Borba (1867-1950)	
4. L'éveil du compositeur	59
4.1. Luigi Mancinelli (1848-1921)	
4.2. L'année 1906, <i>Manfred</i> et l'« ivresse » orchestrale	
4.3. Désiré Pâque (1867-1939)	
4.3.1. Pâque et l'atonalité	
4.3.2. Pâque, la défense de la musique française et le « modernisme » de Luís de Freitas Branco	
4.3.3. Le salon d'Alfredo Bensaúde	
4.3.4. Pâque et l'« adjonction constante »	
4.3.5. Pâque, Freitas Branco et Vincent d'Indy	
4.3.6. A la recherche d'une nouvelle simplicité	
5. 1907 : Encore l'influence de João de Freitas Branco	81
5.1. Eveil du critique musical	
5.2. Découverte de Beethoven	
5.3. A la recherche des sources populaires	
5.4. Œuvres	
5.4.1. <i>Minuetto all'antica</i>	
5.4.2. <i>Albumblätter</i> op. 6 nos. 1, 2 et 3	
6. 1908 : Une année d'intense travail	93
6.1. Œuvres pour piano	
6.1.1. <i>Arabesques</i>	
6.1.2. <i>Valse</i>	
6.1.3. <i>Nocturne</i>	
6.1.4. <i>Romance sans paroles</i>	
6.1.5. <i>Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do</i> pour piano ou orgue	
6.1.6. <i>Impromptu</i>	
6.1.7. <i>Prélude</i>	
6.2. Autres œuvres	

6.3.	Le <i>Trio avec piano</i> , la <i>Sonate pour violon e piano</i> et le Concours de musique portugaise	
7.	1909 : une année de transition.....	109
7.1.	Le départ de Désiré Pâque	
7.2.	Œuvres : composition et diffusion	
7.2.1.	L' <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 4	
7.2.2.	Première œuvre éditée	
7.2.3.	Le concert des lauréats	
7.2.4.	Gabriel Grovlez	
8.	Berlin.....	116
8.1.	Parcours et installation	
8.2.	Engelbert Humperdinck	
8.3.	Activité compositionnelle et diffusion de ses œuvres	
8.3.1.	Un projet lyrique	
8.3.2.	<i>Les paradis artificiels</i>	
8.3.3.	L'édition des <i>Albumblätter</i> op. 6	
8.4.	Le départ de João de Freitas Branco et la vie à Berlin	
8.4.1.	<i>Pelléas et Mélisande</i>	
8.5.	Désiré Pâque à Berlin	
8.5.1.	La première audition publique des <i>Albumblätter</i> op. 6	
9.	Le retour à Lisbonne	131
9.1.	Œuvres	
9.1.1.	<i>Prélude</i> pour violon et piano	
9.1.2.	<i>Mirages</i>	
9.2.	Freitas Branco et l'Académie des Sciences du Portugal	
10.	Imitation et originalité en art : une première synthèse sur la démarche créatrice de Freitas Branco pendant ses années de formation à Lisbonne et à Berlin.....	144
11.	Paris.....	154
12.	De retour au Portugal	156
12.1.	« Pages d'esthétique »	
12.2.	Installation à Lisbonne et mariage	
12.3.	Œuvres	
12.3.1.	Le <i>Quatuor à cordes</i>	
12.3.2.	L'oratorio <i>As tentações de S. Frei Gil</i> , ou nationalisme et religiosité dans l'œuvre de Freitas Branco	
12.4.	Les correspondants français de Luís de Freitas Branco à la suite de son séjour à Paris	
12.4.1.	Pierre de Bréville	
12.4.2.	Gabriel Grovlez	
12.4.3.	L'abbé Joseph Joubert et <i>Les maîtres contemporains de l'orgue</i>	
13.	Séjour à Madère	171
13.1.	<i>Luar</i> et autres œuvres	
13.2.	Activité musicographique	
13.3.	Suite de la correspondance avec l'abbé Joseph Joubert	
14.	Nouvelle installation à Lisbonne.....	178
14.1.	A la recherche d'un emploi	
14.2.	La divulgation de la musique contemporaine	
14.3.	La création de <i>Depois de uma leitura de Antero de Quental</i>	
14.4.	Œuvres religieuses	
14.5.	De nouvelles sollicitations de la part de l'abbé Joseph Joubert	

15. Les années 1915-1916.....	184
15.1. Luís de Freitas Branco et l'« Integralismo lusitano »	
15.2. Nomination au Conservatoire de Lisbonne	
15.3. Suite de la correspondance avec Gabriel Grovlez	
15.4. Œuvres	
15.4.1. <i>Trois pièces</i> pour piano	
15.4.1.1. <i>Capriccietto</i>	
15.4.1.2. <i>Prélude</i>	
15.4.1.3. <i>Rêverie</i>	
15.4.2. Autres œuvres	
16. L'année 1917.....	199
16.1. Intensification des rapports avec José Viana da Mota	
16.1.1. <i>Deux danses</i> pour piano	
16.1.1.1. <i>Danse I</i>	
16.1.1.2. <i>Danse II</i>	
16.1.2. <i>Balade</i> pour piano et orchestre	
17. Les années 1918-1919.....	207
17.1. La réforme du Conservatoire	
17.2. Œuvres pour piano	
17.2.1. Les <i>Dix Préludes</i> dédiés à José Viana da Mota	
17.2.1.1. <i>Prélude</i> n° 1	
17.2.1.2. <i>Prélude</i> n° 2	
17.2.1.3. <i>Prélude</i> n° 3	
17.2.1.4. <i>Prélude</i> n° 4	
17.2.1.5. <i>Prélude</i> n° 5	
17.2.1.6. <i>Prélude</i> n° 6	
17.2.1.7. <i>Prélude</i> n° 7	
17.2.1.8. <i>Prélude</i> n° 8	
17.2.1.9. <i>Prélude</i> n° 9	
17.2.1.10. <i>Prélude</i> n° 10	
17.3. Autres œuvres	
18. Les années 1920-1921.....	240
18.1. Œuvres	
18.2. Activité en tant qu'interprète et conférencier	
18.3. Interprétation de ses œuvres	
18.4. Activité musicologique : le Congrès d'Histoire de l'Art	
19. Les années 1922-1923.....	246
19.1. Conférences	
19.2. Activité littéraire	
19.3. Œuvres	
19.3.1. <i>A Lágrima</i>	
19.3.2. <i>Sonatine</i> pour piano	
20. Démission du poste de sous-directeur et première maturité (1924-1930).....	254
20.1. La <i>Première symphonie</i> , en <i>fa</i> majeur	
20.2. Autres œuvres	
20.2.1. <i>Hino a Santa Teresinha</i>	
20.2.2. <i>Deuxième suite alentejana</i>	
20.2.3. <i>Deuxième symphonie en si bémol mineur</i>	
20.2.4. <i>Deuxième sonate pour violon et piano</i>	
20.3. Autres activités	

20.3.1.	La direction artistique du Théâtre de S. Carlos	
20.3.2.	La « Société d'écrivains et compositeurs dramatiques portugais »	
20.3.3.	Freitas Branco et la communauté musicologique internationale	
20.3.4.	Activités en tant qu'interprète et conférencier	
20.3.5.	Activités en tant que musicographe et critique musical	
20.4.	Rapports avec l'étranger	
20.4.1.	Royle Shore	
20.4.2.	Sidney Durst	
20.4.3.	Emil Cooper	
20.4.4.	José Lasalle	
20.4.5.	Autres personnalités	
20.5.	Un procès	
21.	La « contre-réforme » du Conservatoire	268
22.	Les années 1930-1931, ou la nouvelle maturité.....	272
22.1.	Deux rencontres : Béla Bartók et Alfred Cortot	
22.2.	Eloignement de Freitas Branco par rapport à l'« Integralismo lusitano »	
22.3.	Une nouvelle nomination	
22.4.	Réflexions à propos du <i>Traité d'Harmonie</i>	
22.5.	Autres activités	
22.5.1.	Freitas Branco et les débuts de l'Emetteur national de radio	
22.5.2.	Freitas Branco et le cinéma sonore	
22.6.	Interprétation et composition de ses œuvres	
22.7.	Rapports humains	
23.	Les années 1933-1937.....	284
23.1.	Luís de Freitas Branco, Bento de Jesus Caraça, António Sérgio et l'Université populaire portugaise	
23.2.	<i>Gado Bravo</i>	
23.3.	Les séjours à Paris et l'entretien avec Albert Roussel	
23.4.	Activité musicologique et de conférencier	
23.5.	Autres activités	
23.6.	Interprétation et diffusion de ses œuvres	
23.7.	Œuvres	
23.8.	Une nouvelle réforme du Conservatoire	
24.	Les années 1937-1938.....	302
24.1.	« Un nouveau style » : œuvres	
24.1.1.	Œuvres pour piano : Les <i>Quatre préludes</i> dédiés à Isabel Manso	
24.1.1.1.	<i>Prélude</i> n° 1	
24.1.1.2.	<i>Prélude</i> n° 2	
24.1.1.3.	<i>Prélude</i> n° 3	
24.1.1.4.	<i>Prélude</i> n° 4	
24.2.	Activité musicographique, pédagogique et de conférencier	
24.3.	Freitas Branco et le régime	
25.	Les années 1939-1941.....	318
25.1.	Le procès disciplinaire	
25.2.	Interprétations de ses œuvres ; composition	
25.3.	Activité musicographique, musicologique et de conférencier	
25.4.	Rapports avec des personnalités étrangères de passage au Portugal	
25.4.1.	Nadia Boulanger	
25.4.2.	Darius Milhaud	
25.4.3.	Paul Stefan	

26. Les années 1943-1944	329
26.1. Rupture familiale	
26.2. Luís de Freitas Branco et la Bibliothèque « Cosmos »	
26.2.1. <i>L'Histoire populaire de la musique</i>	
26.2.2. <i>La vie de Beethoven</i>	
26.3. Autres travaux musicologiques	
26.4. Œuvres	
26.4.1. La chanson populaire	
26.4.2. Le cycle « <i>A Ideia</i> » et les <i>Madrigais camonianos</i>	
26.4.3. <i>Mofina Mendes</i> et <i>Inês de Castro</i>	
27. Une nouvelle étape : les années 1943-1947	341
27.1. Œuvres	
27.1.1. <i>La Troisième symphonie</i>	
27.1.2. L'engagement social et l'origine de la <i>Quatrième symphonie</i>	
27.1.3. <i>Thème, Variations et triple fugue sur un thème original</i>	
27.2. Conférences	
27.3. Deux nouveaux ouvrages sur Beethoven	
27.4. Un projet musical et musicologique	
28. Les années 1947-1951	352
28.1. Eloignement du Conservatoire	
28.2. Le Festival d'Edimbourg	
28.3. Jeunesses musicales portugaises et les disciples	
28.4. Œuvres	
28.4.1. Œuvres chorales	
28.4.2. Musique de film et œuvres orchestrales	
28.5. Interprétations de ses œuvres	
28.6. Articles	
29. Les dernières années : 1951-1955	361
29.1. Une situation de plus en plus précaire	
29.2. Œuvres	
29.2.1. <i>La voix de la terre</i>	
29.2.2. <i>Sonate en la mineur</i> pour piano	
29.2.3. Autres œuvres	
29.3. Conférences et écrits	
29.4. Interprétation de ses œuvres	
30. La fin	370
Conclusion générale	372

Tome II

Analyses	390
1. <i>Minuetto all'antica</i>	390
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
2. <i>Arabesques</i>	393
Forme	
Carrures et proportions	

	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
3.	<i>Valse</i>	396
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
4.	<i>Nocturne</i>	400
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
5.	<i>Romance sans paroles</i>	405
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
6.	<i>Prélude et fugue sur si, mi, la, ré, do</i>	409
6.1.	<i>Prélude</i>	409
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
6.2.	<i>Fugue</i>	413
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie/Rythme	
7.	<i>Impromptu</i>	417
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
8.	<i>Prélude</i>	422
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	
	Mélodie	
	Rythme	
9.	<i>Albumblätter op. 6</i>	424
9.1.	<i>Albumblätter op. 6 n° 1</i>	424
	Forme	
	Carrures et proportions	
	Harmonie	

Mélodie	
Rythme	
9.2. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 2.....	427
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
9.3. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 3.....	431
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
9.4. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 4.....	435
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
10. <i>Mirages</i>	441
10.1. <i>Mirages</i> I	441
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
10.2. <i>Mirages</i> II.....	446
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Rythme	
11. <i>Luar</i>	450
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
12. <i>Trois pièces</i>	457
12.1. <i>Capricietto</i>	457
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Rythme	
12.2. <i>Prélude</i>	461
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	

12.3. <i>Rêverie</i>	465
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
13. <i>Deux danses</i>	471
13.1. I (« Moderadamente animado »)	471
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
13.2. II (« Animado »).....	475
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
14. <i>Dix préludes</i> dédiés à José Viana da Mota.....	486
14.1. <i>Prélude</i> n° 1	486
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
14.2. <i>Prélude</i> n° 2	490
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
14.3. <i>Prélude</i> n° 3.....	494
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
14.4. <i>Prélude</i> n° 4.....	498
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Rythme	
14.5. <i>Prélude</i> n° 5	504
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	

14.6. <i>Prélude</i> n° 6	513
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
14.7. <i>Prélude</i> n° 7	523
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Mélodie	
Rythme	
14.8. <i>Prélude</i> n° 8	529
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
14.9. <i>Prélude</i> n° 9	534
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Mélodie	
Rythme	
14.10. <i>Prélude</i> n° 10	541
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Mélodie	
Rythme	
15. <i>Sonatine</i>	548
15.1. Premier mouvement (« Allegro moderato »)	548
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
15.2. Deuxième mouvement (« Andante »)	552
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Mélodie	
Rythme	
15.3. Troisième mouvement : Rondo (« Allegretto »)	554
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Mélodie	
Rythme	
16. <i>Quatre préludes</i> dédiés à Isabel Manso	559

16.1. <i>Prélude</i> n° 1	559
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
16.2. <i>Prélude</i> n° 2	562
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie/Mélodie	
Rythme	
16.3. <i>Prélude</i> n° 3	564
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
16.4. <i>Prélude</i> n° 4	566
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
17. <i>Sonate en la mineur</i> (Premier mouvement : inachevée)	569
Forme	
Carrures et proportions	
Harmonie	
Mélodie	
Rythme	
Bibliographie	574
Encyclopédies et dictionnaires	574
Le contexte culturel et musical européen	574
Analyse musicale, harmonie, contrepoint, instrumentation	577
Histoire, géographie et culture portugaises	579
Le contexte musical portugais	582
Ouvrages, articles et témoignages écrits sur Luís de Freitas Branco	584
Sources	587
Périodiques et autres documents publiés du vivant de Luís de Freitas Branco	587
Ouvrages de Luís de Freitas Branco	594
Traductions de Luís de Freitas Branco	594
Articles de Luís de Freitas Branco	594
Correspondance de Luís de Freitas Branco	602
Correspondance adressée à Luís de Freitas Branco (LFB)	607
Autres correspondants	621
Autres documents	622
Sources musicales éditées	623
Sources musicales manuscrites	624

Annexes.....	626
Liste chronologique des conférences de Luís de Freitas Branco	626
Tableau des œuvres pour piano de Luís de Freitas Branco	631
Liste chronologique des œuvres musicales de Luís de Freitas Branco	632
Glossaire des noms de personnes cités dans le texte.....	635
Table des exemples musicaux	652
Table des matières.....	655